هنري برغسون

الضحك

ترجمة

د. علي مقلد



الضَحك

الطبعة الأولى

1408 هـ ـ 1987 م

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت ـ الحمراء ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام

هاتف ٨٠٢٤٢٨ ـ ٨٠٢٤٠٧ ـ ٨٠٢٢٩٦

بيروت ـ المصيطبة ـ بناية طاهر هاتف ٣٠١٠٣٠ ـ ٣١١٣١٠

ص ب ١١٣/٦٣١١ تلكس LE ٢٠٦٦٥ ـ ٢٠٦٨٠ لبنان

هنري برغسون

الضحك

ترجمة : د. علي مقلد

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

هذا الكتاب ترجمة :

Le Rire

Par

Henri Bergson

Ed Presses universitaires de France

توضيح من المترجم

هذا الكتاب لهنري برغسون عنوانه جذاب : « الضحك » . ولهذا فهو يضلل قليلاً . فالضحك مطلب فردي واجتماعي ، خصوصاً في الأزمات المتمادية . ولكن كتاب الضحك هذا ليس أداة تسلية . الأوْلى أن يكون حافز تفكير . هذا الكتاب لا يُقْرأ إلا في حالة من النشاط قوية . فاللغة وأسلوب المعالجة ومضمون الأفكار يقتضي ذلك .

يعالج المؤلف فوائد الضحك فردياً واجتماعياً ، كما يعالج وظيفة الضحك وعلاقته بالغرور والخجل والتكبر والانفعال ، وحتى علاقته بالجنون . ولكنه يقتضي من القارىء انتباهاً ومعرفة لا تتيسران لكثير من الناس . فالضحك في الكوميديا وفي المهزلة وفي المسخرة ، والتهريج في الدمى المتحركة ، بل وحتى في عمق التراجيديا ، ليست كلها بمتناول العامي من المثقفين .

إن هنري برغسون حين يكتب عن الضحك وعلاقته بالتصلب وبالسهو وبالتكرار وبالاوتوماتية إنما يفعل ذلك بعقل المفكر الحزين الذي يرى أن ساعة الأنس ليست خالية من نكهة مرارة تفرضها تراجيدية الحياة . ويتساوى في الشعور بهذه المرارة الفيلسوف واللامبالي من الناس ؛ الممثل والمشاهد . . .

ويستعمل الكاتب المجاز والتشبيه والرمز والمقارنة وكل أساليب البيان ؛ وهذا يقتضي من القارىء المتتبع معرفة عميقةً ودقيقة بالثقافة الغربية ، وخاصة الفرنسية .

وقد حاولنا قدر الإمكان أن نشرح ملابسات بعض الدقائق . وخلاصة القول أن هذا الكتاب أداة تفكير لا أداة تسلية . فليكن القارىء على علم بذلك . وشكراً

المترجم

المقدمة

يتضمن هذا الكتاب ثلاثة مقالات حول الضحك (أو بالأحرى حول الضحك الذي يثيره الهزل ، بشكل خاص) . وقد نشرت هذه المقالات ، قبلُ ، في « مجلـة بـاريس » . وعندما جمعناها في مجلد ، تساءلنا ما إذا كان يتوجب علينا أن نتفحص في العمق ، أفكار من سبقنا ، لتأسيس نقدٍ يتخذ كقاعدةٍ لنظريات الضحك . لقد بدا لنا أن عرضنا سوف يتعقد ، بما لا حدَّ له ، ويتخذُ حجماً لا يتناسب مع أهمية الموضوع المعالَج . وقد سبق لنا ، مع ذلك ، أن ناقشنا أهم تعاريف الهزل . . بصورة ضمنية أو صريحـة ، وإن بإيجاز ، بمناسبة هذا أو ذاك من الأمثلة التي تحمل على التفكير بـأحد هـذه التعـاريف . وقد اكتفينـا إذن بإيـراد مقالاتنـا . وأضفنا إليهـا فقط لائحة « بالمؤلفات الرئيسية التي نشرت حول الهزل في الثلاثين سنةٍ الماضية .

وقد ظهرت مؤلفات أخرى منذ ذلك الحين . واللائحة التي نقدمها فيما يلي ، قد استطالت ولكنها لم تحدث أي تغيير في الكتاب بالذات (باستثناء بعض التزيين الشكلي) . ليس لأن هذه الدراسات المتنـوعة لم تُـوضِحْ ـ بالتأكيد ـ وحول أكثر من نقطة ، مسألة الضحِك . بل لأن منهجنا ، الذي يقوم على تحديد وسائل صنع الهزل ، يتنافى مع المنهج المتبع عموماً ، والذي

يهدف الى حصر مفاعيل الهزل ، ضمن صيغة واسعة جداً ، وبسيطة جداً .
إن هذين المنهجين لا يناقض أحدهما الآخر ؛ ولكن كل ما يمكن أن يعطيه المنهج الثاني ، أنه يعجز عن الوصول الى النتائج التي يتوصل إليها المنهج الأول ؛ وهذا المنهج الأول هو ، برأينا ، الوحيد ، الذي يقوم على الدقة وعلى الوضوح العلميين . تلك ، إذن ، هي النقطة التي نلفت إليها انتباه القارىء في الملحق الذي أضفناه الى الطبعة الحاضرة .

باريس 4 / كانون الثاني 1924 هـ. ب.

الفصل الأول

الهزل عموماً ؛ هزل الأشكال وهزل الحركات قوة انتشار الهزل

ماذا يعني الضحك ؟ ماذا يوجد في عمق الشيء المضحك ؟ ماذا يوجد من شيء مشترك بين تكشيرة المهرج ، والتلاعب بالكلام ، وغمز المسرح الهزلي ، ومشهد الكوميديا الذكية ؟ ما هو هذا التقطير الذي يعطينا روح العطر ، الدائم الذاتية ، والذي تأخذ منه المستحضرات المتنوعة : أما رائحتها المزعجة أو عطرها الناعم ؟ لقد عكف أكابر المفكرين ، منذ أرسطو ، على هذه المسألة الصغيرة ، التي ما تزال تهرب أمام الجهد ، وتنساب، وتتملص ، ثم تنتصب ، كالتحدي الوقح في مواجهة التأمل الفلسفي .

وعذرنا ، لمباشرة المسألة بدورنا ، أننا لا نهدف الى حبس الأصالة الهزلية ضمن حدٍ أو تعريف . اننا نرى فيها ، قبل كل شيء ، شيئاً حياً. ونحن نعالجها ، مهما كانت خفيفة ، بما يتوجب من احترام للحياة . وسنكتفي بالنظر إليها تكبر، وتتألق من شكل إلى شكل وبتدرجات غير محسوسة ، نراها ، أمام أعيننا تتحول تحولات غريبة فريدة . ونحن لن نحتقر شيئاً مما سوف نرى . وربما سنربح ، من خلال هذا الاتصال المستمر ، شيئاً أكثر مرونة من تعريف نظري ، سنربح معرفةً عمليةً وحميمةً كتلك التي تتولد من

الرفقة الطويلة . وربما نجد أيضاً أنفسنا ، دون أن نشاء ، أمام معرفةٍ مفيدة . إن الإصالة الهزلية ، ـ العاقلة بحسب طريقتها ، حتى في تجاوزاتها العظمى ، المنهجية في جنونها ، الحالمة ، وأنا أصر على ذلك ، وان كانت تثير في الحلم رؤىً تُقْبَلُ في الحال وتُفْهم من مجتمع بأكمله ـ كيف لا توضح لنا وسائل عمل التخيل البشري ، وبصورة خاصة التخيل الاجتماعي ، الجماعي ، الشعبي ؟ إن الأصالة الهزلية تنبثق عن الحياة الواقعية ، وتقترب من الفن ، فكيف لا تقول لنا كلمتها أيضاً في الفن وفي الحياة ؟

سوف نعرض في بادىء الأمر ثلاث ملاحظات نعتبرها ركيزية . وهي تتناول الهزل بالذات أقل مما تتناول المكان الذي يجب التفتيش عنه فيه .

I

هذه هي النقطة الأولى التي نلفت الانتباه إليها : لا شيء هزلي خارج ما هو « بشري » بشكل خاص . إن مطلق منظر قد يكون جميلاً ولطيفاً وسامياً وتافهاً أو قبيحاً ؛ ولكنه لا يكون أبداً مضحكاً . ربما نضحك من حيوان ، لأننا نكون قد عثرنا فيه على موقفٍ كموقف الانسان أو على تعبير كتعبير بشر . نضحك من قبعةٍ ؛ ولكننا نقصد عندئذٍ الهزء ، لا من قطعة اللباد أو تش ، بل من الشكل الذي أعطاها إياه الانسان ، بل من النزوة البشرية أو تموح البشري الذي ارتداه قالبُها . لماذا لم تُلْفِتَ هذه الواقعة المهمة بهذا ندار ، على بساطتها ، انتباه الفلاسفة ؟ . العديدُ منهم عرَّف الانسان بأنه حيوان يعرف كيف يضحك » . وكان بإمكانهم أيضاً تعريفه بأنه حيوان ضَحِّك ، إذ إذا توصل حيوان ما ، أو مطلق شيء جامد الى هذه المرتبة ، بفضل المشابهة مع الانسان ، وبفضل الطابع الذي تركه الانسان فيه أو بفضل الاستعمال الذي اتخذه الانسان بشأنه .

نذكر الآن كمؤشر يستحق الذكر ، اللاحساس الذي يرافق عادة الضحك ، يبدو أن الهزل لا يمكن أن يحدث هزة إلا إذا وقع على سطح نفس هادئة جداً ، متماسكة جداً . إن اللامبالاة هي بيئة الهزل الطبيعية . والضحك ليس له من عدو أكبر من الانفعال . أنا لا أريد القول اننا لا نستطيع الضحك من شخص يثير فينا الشفقة مثلاً ، أو حتى الود : إذ عندها فقط ، وللحظات ، يتوجب نسيان هذا الود وإسكات هذه الشفقة . في مجتمع العقول الخالصة ربما لا نبكي ، ولكنا ربما لا نضحك أيضاً ؛ في حين أن النفوس الجامدة العاطفةِ ـ والمنسجمة مع الحياة ، حيث يستمر كل حدث كصدىً عاطفي ـ، لا تعرف ولا تفهم الضحك . جربوا ، للحظة ، الاهتمام بكل ما يقال ، وبكل ما يجري ، وتصرفوا ، بالخيال ، مع أولئك الذين يعملون ، تحسسوا مع أولئك الذين يتحسسون ، وأعطوا أخيراً لودكم أوسع مداه : وكما لو كانت هناك عصاً سحرية سوف ترون الأشياء الأكثر خفة تتخذ وزناً ، ويغلف التلوينُ القاسي كلَّ الأشياء . والآن ابتعدوا بأنفسكم ، شاهدوا الحياة كمتفرج لا مبالٍ : الكثير من المآسي تتحول الى كوميديا . يكفي أن نسد آذاننا بوجه صوت الموسيقى ، في صالون فيه حفلة راقصة ، حتى يظهر لنا الراقصون سخفاء في الحال . كم من الأعمال البشرية يمكن أن تقف بوجه مثل هذه التجربة ؟ ألا نرى أن كثيراً منها يَنتقل فجأة من الجدِ الى الهزل ، إن نحن عزلناها عن موسيقى الإحساس الذي يقترن بها ؟ إن الهزل يقتضي إذاً ، لكي يُحْدِثَ كل أثره ، شيئاً ما يشبه التخدير المؤقت للقلب . إن الهزل يتوجه إلى الذكاء الخالص .

إلا أنَّ هذا الذكاء يجب أن يبقى متصلاً بذكاءات أخرى . وهذه هي الواقعة الثالثة التي نريد أن نلفت الانتباه اليها . إننا لا نتذوق الهزل « النكتة » إن شعرنا أننا وحدنا . إذ يبدو أن الضحك يحتاج الى الصدى . استمعوا إليه

جيداً : إنه ليس صوتاً مفصلاً ، واضحاً ، منتهياً ؛ إنه شيء ما يريد أن يمتد ، وأن ينعكس من قرب الى قرب ، إنه شيء يبدأ بانفجار ، لكي يستمر بامتدادات ، كما الرعد في الجبال . ومع ذلك فإن هذا الرجع يجب أن لا يمتد الى اللانهاية . إنه يستطيع السير داخل حلقة تتسع بقدر ما نشاء ؛ ولكن الحلقة لا تعدو أن تكون مغلقة . إن ضحكتنا هي دوماً ضحكة المجموعة . ربما قد حصل لك ، في عربة قطار ، أو إلى مائدة في وليمة ، ان تسمع مسافرين يَقُصُّونَ على بعضهم البعض قصصاً يُفْتَرضُ أن تكون هزلية في نظرهم لأنهم يضحكون منها من كل قلبهم . وبما أنكم تضحكون مثلهم لو كنتم من مجتمعهم . ولكن بما أنكم لستم كذلك ، فإنكم لا تجدون أي رغبة في الضحك . سُئِلَ رجل لماذا لا يبكي عند سماع موعظة يبكي فيها كل الناس ؟ فقال : « لست من هذه الأبرشية » . وهذه الفكرة لدى الرجل عن الدموع تصح أيضاً عن الضحك . إن الضحك مهما بدا صريحاً ، بالافتراض ، فإنه يخفي فكرةً خلفية تفاهمية . وأكاد أقول تواطؤية ، مع الضاحكين الآخرين ، الحقيقيين أو الخياليين . كم من مرة قيل أن ضحكة المشاهد في المسرح ، تكون أعرض كلما كانت الصالة ممتلئةً أكثر . كم من مرة قد لوحظ ، من جهة أخرى ، أن الكثير من الآثار المضحكة ليست قابلة للترجمة من لغة إلى أخرى ، ولأنها متعلقة بالتالي ، بالآداب ، وبأفكار مجتمع معين ؟ ولكن بما أننا لم نفهم أهمية هذا الواقع المزدوج ، رأينا في الهزل مجرد فضول يتسلى فيه الفكر ، ورأينا في الضحك بالذات ظاهرة غريبة ، معزولة ، دونما علاقة مع باقي النشاط البشري . من هنا هذه التعاريف التي ترمي الى جعل الهزل علاقةً تجريدية يشاهدُها العقل بين الأفكار « الى جعله تمايزاً فكرياً » ، « لا معقولية ملموسة» ، إلخ ، تعاريف ، حتى لو تلاءمت حقاً مع كل أشكال الهزل ، فإنها لا تشرح إطلاقاً لماذا يضحكنا الهزل . من أين يتأتى ، بالفعل ـ لهذه العلاقة المنطقية الخاصة ، حالما تُدْرَكُ ـ أن تُقَلِّصَنا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتُمَدِدَنا ، وتهزنا ، في حين أن كل العلاقات الأخرى تترك جسمنا غير آبهٍ ؟ ليس من هذه الزاوية نتناول نحن المسألة . من أجل فهم الضحك ، يجب وضعه في وسطه الطبيعي الذي هو المجتمع ؛ ويجب بشكل خاص تحديد وظيفته المفيدة ، التي هي وظيفة اجتماعية . تلك هي ، ولنقلها منذ الآن ، الفكرة الموجهة لكل بحوثنا . إن الضحك يجب أن يتجاوب مع بعض متطلبات الحياة المشتركة . إن الضحك يجب أن تكون له وظيفة اجتماعية .

لنشرْ بوضوح الى النقطة التي تلتقي عندها ملاحظاتنا الثلاث الأولية . يتولد الهزل ـ على ما يبدو ـ عندما يوجه أناس مجتمعون كل انتباههم نحو واحدٍ منهم ، فيُسْكِتُوا احساسهم ، ويُعْمِلوا ذكاءهم فقط . ما هي الآن النقطة الخاصة التي اليها يجب أن يتوجه انتباههم ؟ وبماذا يستخدم هنا ذكاؤهم ؟ الجواب على هذين السؤالين يعني بالتالي ، ملامسة المسألة ، عن قربٍ ولكن بعض الأمثلة تصبح ملحة .

II

رجل ، يركض في الشارع ، يَعْثُر ، فيقع : المارة يضحكون . إنهم لا يضحكون عليه ، حسب ما أعتقد ، إذا أمكن الافتراض بأنه خطر له ، فجأةً ، أن يجلس على الأرض . إنهم يضحكون لأنه جلس رغماً عنه . وإذاً فليس التغيير المفاجىء في وضعه هو الذي يضحك ، بل الشيء غير الإرادي في التغيير ، إنها الرعونة ، إنها « الغشمنة » . ربما كان على الطريق حجر . وكان من الواجب تغييرُ المسار أو تفادي العقبة . إنما لنقص في الليونة ، سهواً أو معاندة من الجسد ، بفعل تصلب أو بفعل السرعة المكتسبة ، بقيت العضلات تقوم بنفس الحركة في حين تطلبت الظروف شيئاً آخر . ولهذا وقع الرجل ، ومن هذا ضحك الناس .

والآن هذا رجل يعمل في تأمين احتياجاته بانتظام رياضي . إلا أن الأشياء التي تحيط به قد خَرَّبَتْ تنظيمَها يدُ مازحٍ خبيثٍ . فغطّس ريشته في المحبرة ، فطلع له فيها طينٌ ، أو أنه ظن أنه يجلس فوق كرسي قوي ولكنه وقع الى الأرض ، أو أنه عمل عكس ما يجب أو اشتغل في الفراغ ، ودائماً بفعل السرعة المكتسبة . لقد أمّن الاعتيادُ الاندفاعَ . وكان من الواجب إيقافُ الحركة ، أو تحييدها . ولكن بالعكس تماماً ، استمر الشخصُ بصورةٍ آليةٍ في خطٍ مستقيمٍ . إن ضحية مقلب في مشغلٍ أو معملٍ يكون أيضاً ، في وضع مماثل لوضع الراكض الذي يسقط . إنها مُضحِكَةٌ لنفس السبب . والشيء المضحك ، في الحالة الأولى كما الأخرى ، هو نوع من التيبس الميكانيكي في الموضع الذي يُتوقع فيه وجود الليونة الواعية والرشاقة الحية في الشخص. ويوجد بين الحالتين هذا الفرق الوحيد : إن الحالة الأولى حدثت تلقائياً في حين حدثت الثانية مصطنعة . المار ، في الحالة السابقة لم يكن إلا ملاحِظاً يراقب ، أما المازح ـ الخبيث ، هنا ، فمفتعِلٌ يجرب .

وعلى كلٍ ، في الحالتين ، الظرف الخارجي هو الذي حدد المفعول . الهزل إذن عارض ؛ لقد بقي ، كما يقال ، فوق سطح الانسان (خارجه) . فكيف يتسرب الى الداخل ؟ يتوجب أن لا يحتاج التصلب الميكانيكي ، ـ لكي يظهر ويتكشف ، ـ الى عائق يقف أمامه بفعل مشيئة الظروف ، أو بفعل خبث الانسان ، بل يتوجب أن يستمد من عمقه الذاتي ، بعملية طبيعية ، الفرصةَ المتجددةَ باستمرار لكي يظهر الى الخارج . ولنتخيل هنا فكراً يتشبث دائماً بما فَعَلَ في الماضي ، لا بما هو فاعل الآن ، كالميلوديا المتأخرة في مصاحبتها . ولنتخيل نوعاً من عدم الليونة الفطرية في الحواس وفي الذكاء ، تجعلنا نستمر في رؤية الشيء الذي زال ومضى ، أو في سماع ما اختفى رجعه ، أو في قول ما لم يعد ملائماً ، وأخيراً ، في التكيف مع وضع مضى أو مع

وضع خيالي ، في حين كان من المتوجب التكيف مع الواقع الحاضر . في هذه المرة يستقر الهزل في الشخص بالذات : الشخص هو الـذي يقدم لـه كل شيء ، المـادةَ والشكلَ ، السببَ والفـرصةَ . فهـل من المدهش أن يكـون الساهي السارح (إذ هـذه هي الشخصية التي قمنـا بوصفهـا) هو الـذي أغرى ، على العموم ، ذرابة المؤلفين الهزليين ؟ عندما التقى لابروير[كاتب فرنسي دقيق الوصف ألمعي الملاحظة 1645-1696 (الترجمة)] هذه الشخصية في طريقه ، فإنه قد فهم ، عند تحليله إياها ، إنه أمسك بوصفةٍ لصنع مفاعيلَ مسلية على المُكَبَّـر . وبالغ فيها وتجاوز . فقدم عن مينالك [السارح] أطول وصف وأدق وصف ، مكرراً ، ملحاً ، معيداً بدون حدود . لقد أمسكت به سهولة الموضوع . في السَهْو ، فعلاً ، ربما لا نقع على مصدر الهزل بالذات ، ولكننا بالتأكيد نكون في مجرىً ما من الأحداث ومن الأفكـار ، ينبثق بخط مستقيم من المنبع . إننا نقع على مـراقٍ كبـرى طبيعية من مراقي الضحك .

ولكن مفعول السهو والسرحان قد يستقوي بدوره . هناك قانون عام ، عثرنا على أولى تطبيقاته ونصوغها هكذا : عندما ينبثق أثرٌ هزلي من سبب ما ، يبدو لنا الأثر هزلياً أكثر كلما بدا لنا السبب أقرب الى الطبيعـة . إننا هنا نضحك من السهو الذي يُعرض علينا كمجرد واقـع بسيط . ويكون أكـثر إضحاكاً السهو الذي شاهدناه يولد ويكبر أمام أعيننا ، والذي نعرف أصله والذي نستطيع أن نعيد تكوين تاريخه . نفترض إذاً ، لكي نأخذ مثلاً دقيقاً ، أن شخصـاً جعل من روايـات الحب أو من روايات الفـروسية مـطالعـاتِـه المعتادة . فهو مجذوب ، مأخوذ بأبطالها ، إنه يَصرفُ اليهم ، تدريجياً ، فكره وارادته . ها هو يتجول بيننا كالسائر في نومه : أعمالُه أعمال سهو وشرود . إلا أن كل هذا الذهول والشرود يرتبط بسبب معروف وإيجابي . إنه لا يشكل تماماً وببساطة ، حالات غياب ؛ إن هذه الحالات تفسر بوجود الشخصية في

وسط محدد معروف ، وإن كانَ خيالياً . لا شك أن السقطة هي دائماً سقطة ، ولكن الاستسلام للسقوط في بئر ، لأننا ننظر كيفما كان ، بعيداً ، يختلف تماماً عن السقوط فيه فيما نحن نصوب نظرنا نحو نجم ، إن دون كيشوت كان يتأمل النجمة . أيُّ عمق في الهزل هو عمق الخيال الحالم ، والفكر الوهمي ! ومع ذلك ، إذا حللنا فكرة السهو والسَرَحان التي يجب أن تستخدم كوسيط ، نجدْ هذا الهزل العميق جداً يتصل بالهزل الأكثر سطحية . نعم : إن هذه العقول الأوهامية ، هؤلاء المجذوبين ، هؤلاء المجانين العاقلين بشكل غريب يضحكوننا بتحريك نفس الأوتار فينا ، بتشغيل نفس الأوالية الداخلية ، كما تفعل ضحية مهزلة مفتعلة ، أو كما يفعل المار الذي يزحط في الشارع . إنهم هم أيضاً ، الراكضون الذين يقعون ، والبسطاء الذين يخدعون ، إنهم الراكضون وراء المثال الاسمى ، والذين يعثرون فوق حقائق الواقع ، انهم الحالمون السذج الذين ترصدهم الحياة بخبث . ولكنهم ـ بشكل خاص ـ الساهون السارحون الكبار، الذين يمتازون عن الآخرين بأن شرودهم منهجي ، منظم يدور حول فكرة مركزية ـ وإن سوء حظوظهم مترابطة تماماً ، مترابطة بهذا المنطق الذي لا يُدْحَض ، والذي يطبقه الواقع من أجل تصحيح الحُلُم ـ والذين يثيرون بالتالي حولهم ، بمفاعيل قادرة على التراكم بعضها فوق بعض ، الضحك الذي يتزايد بدون حدود .

لنقدم الآن خطوة أكثر . ألا تشكل بعض العيوب بالنسبة الى الشخصية ، ما يشكله تصلب الفكرة الجامدة بالنسبة الى العقل ؟ إن العيب ، وهو عادة سيئة من عادات الطبيعة أو هو تصلب وتخشب في الإرادة ، يشبه في الغالب حالة من حالات ضعف النفس . لا شك أن هناك عيوباً تسكن إليها النفس بعمق ، مع كل ما يكمن فيها أي النفس من قوة مُخَصِّبة ، فتجرها (النفسُ) ، بعد أن تبعث فيها الحياة ، ضمن دائرة متحركة من التغييرات .

إن هذه العيوب هي عيوب مأسـوية . ولكن العيب الـذي يجعلنا هـزليين مضحكين هو ، بالعكس ، العيبُ الذي يُقَدَّم الينا من خارج كإطار جاهز ندخل فيه بأنفسنا ، إنه يفرض علينا قسوته وتصلبـه ، بدل أن يستعـير منا ليونتنا . نحن لا نُعَقِّـدُهُ : إنه هو الذي يُبسِطنا . وهنا يكمن ، على ما يبدو ، ـ كما سنحاول أن نثبت ذلك بالتفصيل في القسم الأخير من هذه الدراسة ـ الفرقُ الأساسيُّ بين الكوميديا [المهزلة] والمأساة (الدراما) . فالدرامـا ، حتى عندما تصور لنا الأهواء أو العيوب التي تحمل إسماً ، تـدمجها ، تمـاماً وكمـالاً بالشخص بحيث ينسى النـاس أسماءهـا ، وبحيث تمَّحي صفاتهـا العامة ؛ وإننا لا نعود نفكر بهذه العيوب ، بل بالشخص الذي تجسدت فيه ؛ ولهذا فإن عنوان مطلق دراما قلَّـما يمكن أن يكون إلا إسماً علماً . وبالعكس فإن الكثير من الكوميديا يحمل إسماً عاماً مشتركاً : البخيل ، المقامر ، [لاعب القمار] ، الخ . وإذا سألتك أن تتخيل قطعة [مسرحية] يمكن أن تسمى « الغيور » ، مثلاً فإنك ترى أن ساغانارل [شخصية من شخصيات موليير يمثل الذكاء الشعبي] يخطر ببالك ، أو جورج داندن [كوميديا نثرية لموليير ، 1668] وليس أوتِلو [عطيل : دراما من خمسة فصول لشكسبير ، 1603] ؛ إن الغيور لا يمكن أن يكون إلا عنواناً لكوميديا . ذلك أن العيب الهازل مهما اتحد بحميمية ووثوق بالأشخـاص ، فإنـه يظل ، رغم كـل شيء ، يحتفظ بوجوده المستقل البسيط ؛ انه [أي العيب الهازل] يبقى الشخصية المركزية ، اللامرئية والحاضرة ، التي بها تتعلق شخصيات اللحم والعظم ، في المشهد . وقد يعبث أحياناً فيقودها بثقله ، ويدحـرجها معـه ، على طـول المنحدر . ولكنه ، في أغلب الأحيان ، يتلاعب بها كما لو كانت آلةً ، أو هو يناور بها كما لو كانت دمىً بشرية الصورة . وأنظر عن قرب : سوف ترى أن فنَّ الشاعر الهزلي يقوم على تعريفنا تماماً بهذا العيب . وعلى إدخالنا ، نحن المشاهدين ، في حميميته ، الى درجة أننا نأخـذ عنه بعض خيـوط الدميـة العروسـة التي

يلعبها ؛ وعندها نلعب أيضاً بدورنا ؛ أن قسماً من لذتنا يأتي من هذا . وإذاً ، هنا أيضاً ، يوجد نوع من الأوتوماتية التي تحملنا على الضحك، وإنها أيضاً أوتوماتية قريبة جداً من السهو البسيط .

يكفي ، للاقتناع بهذا ، أن نلاحظ أن شخصية هزلية تكون عموماً هزلية ، ضمن القياس الدقيق الذي فيه تنسى نفسها ، إن الهزل هو « لا وعي » . وكما لو كان يستعمل عكسياً ، بالمقلوب حلقة جيجس (Gygès) [ملك ليديا 687 -652 . تقول الاساطير أن هذه الحلقة تجعله لا يُرى] فيختفي أمام نفسه ، فلا يراها في حين يراه كل الناس . إن مطلق شخص في أية تراجيديا ، لا يغير شيئاً في سلوكه لأنه يعرف كيف سنحكم على هذا السلوك ، فهو يستطيع أن يستمر فيها ، حتى لو وعى تماماً حاله وما هو فيه ، حتى مع شعوره الواضح جداً بالرعب الذي يوحيه إلينا . ولكن صاحب العيب السخيف ، منذ شعوره بأنه سخيف ، يحاول أن يغير وأن يبدل في ذاته ، على الأقل في الظاهر . لو رآنا هارباغون [بطل كوميديا لموليير اسمها البخيل] نضحك من شحه ، لا أقول أنه يصلّح نفسه ، ولكنه لا يظهره أمامنا كاملاً أو أنه يظهره بشكل مختلف . ولنقل ذلك ، منذ الآن ، إن الضحك بهذا المعنى ، خاصة ، «يُهذب الاخلاق والآداب» . انه يعمل على حملنا ، في الحال ، على التظاهر بما يجب أن نكون عليه ، بما سوف ننتهي اليه حقاً في يوم من الأيام ، وبالتأكيد .

من غير المجدي ، السير بهذا التحليل إلى أبعد من هذا الآن . فمن الراكض الذي يقع الى الساذج الذي يُخْدَع ومن الخداع والمخاتلة الى السهو والسرود ومن السهو الى الإثارة ومن الإثارة الى مختلف تشويهات الارادة والشخصية ، تتبّعْنا التقدم الذي به يندمج الهزل عميقاً في الشخص ، دون أن ينسى ، مع ذلك ، أن يذكرنا ، في مظاهره الأكثر رهافة ، بشيء مما نشاهده

نحن في أشكاله الأكثر خشونة ، إنه يذكرنا بأثر من آثار الأوتوماتية واليبوسة . إننا نستطيع الآن الحصول على رؤية أولى ، أخذت من بعيد جداً ، ـ وهذا حق ـ رؤيةٍ غامضةٍ ومبهمةٍ ، عن الجانب المضحك في الطبيعة البشرية وعن الوظيفة العادية للضحك .

إن ما تتطلبه الحياة والمجتمعُ من كل منا ، هو الانتباه الدائم الذي يحدد أطرَ الوضع الراهن ، وهو أيضاً نوع من المرونة والليونة في الجسم وفي الفكر . مرونة تمكننا من التكيف مع هذا الوضع . التوتر والمرونة هما قوتان تكمل إحداهما الأخرى وتقتضيهما الحياة . فإذا فقدتا من الجسد ؟ تتالت الحوادث من كل نوع ، والعاهات والمرض . وإذا انعدمتا من الفكر ؟ تراكمت كل درجات الفقر السيكولوجي ، وكل أشكال الجنون . وإذا خلت منهما الشخصية أخيراً ؟ حصلت حالات عدم التكيف العميقة مع الحياة الاجتماعية ، وهي حالات تولد البؤس وتتسبب أحياناً بالجريمة . فإذا استبعدت هذه النقائص التي تتعارض مع جدية الوجود (وهي تتجه لأن يلغي بعضها بعضاً ، ضمن ما سمّيَ بالصراع من أجل الحياة) ، فإن الشخص يستطيع أن يعيش ، وأن يعيش حياة مشتركة مع أشخاص آخرين . ولكن المجتمع يتطلب شيئاً آخر أيضاً . لا يكفي فيه العيش . إنه يتمسك بأن يعيش جيداً . والشيء الذي يخشى منه على المجتمع ، هو أن كلاً منا وقد رضي بأن يهتم وينتبه لما هو أساسي في الحياة ، أن يستسلم في كل ما تبقى للاوتوماتية السهلة أوتوماتية العادات المكتسبة .

إن ما يجب أن يخشاه المجتمع أيضاً هو أن يكتفي أعضاؤه ـ الذين يؤلفونه ، بدلاً من استهداف توازن أكثر فأكثر دقة ، في الارادات التي تندمج أكثر فأكثر تماماً بعضها ببعض ـ باحترام الشروط الركيزية لهذا التوازن . فالاتفاق

الجاهز تماماً بين الأشخاص لا يكفيه [المجتمع] ، إنه يفرض ويريد جهداً ثابتاً ودائباً من أجل التكيف المتبادل .

كل جمود وتصلب في الشخصية ، وفي الفكر ، وحتى في الجسد ، سيكون مشبوهاً بالنسبة الى المجتمع ، لأنه الدلالة الممكنة على نشاط يخبو وأيضاً على نشاط ينعزل ، وينحو نحو الابتعاد عن المركز المشترك الذي حوله يدور المجتمع ، إنه أخيراً دلالة على التجاوز على الانحراف . ومع ذلك فالمجتمع لا يمكنه أن يتدخل هنا بفعل القمع المادي ، لأنه لم يُصَبْ مادياً . إنه في مواجهة شيْءٍ يقلقه ، إنما كمؤشرٍ فقط ، ـ بالكاد تهديد ، وفي المحصلة ، إشارة . وإذاً فجوابه يكون عليها بالاشارة أيضاً . والضحك يجب أن يكون شيئاً من هذا النوع ، نوعاً من الاشارة الاجتماعية . فالضحك ، بفعل ما يوحيه من ترهيب ، يقمع الخروج أو الشذوذ ، ويحفز بصورة دائمة ، وباتصال متبادل ، بعض النشاطات الاستلحاقية من حيث مرتبتها والتي توشك أن تُعْزَل وأن تنام ؛ وهو يلين أخيراً كل ما يتبقى من تصلب ميكانيكي فوق سطح الجسد الاجتماعي . إن الضحك لا يدخل إذن في مجال الجمالية الخالصة ، لأنه يلاحق ، (بشكلٍ لا واعٍ وحتى غير أخلاقي ، في كثير من الحالات الخاصة) ، هدفاً نافعاً في مجال الاكتمال العام . ومع ذلك ففيه شيء من الجمالية ، لأن الهزل ينشأ في اللحظة الدقيقة التي يشرع فيها المجتمع والشخص ـ المتحررين من همِّ الاحتماء والمحافظة ، على نفسيهما ـ في معاملة ذاتيهما وكأنهما تحف من التحف الفنية . وبكلمة واحدة ، إذا رسمنا دائرة حول الأعمال والاستعدادات التي تخرب الحياة الفردية أو الاجتماعية ، والتي تهذب ذاتها بفِعل عواقبها الطبيعية ، فإنه يبقى ـ خارج هذه الساحة ، ساحة الانفعال والصراع ، في منطقة حيادية حيث يقدم الانسان نفسه للانسان الآخر ، كمشهد ـ يبقى هناك تصلب ما في الجسد ، وفي الفكر وفي

الشخصية ، تصلب يريد المجتمع استبعاده أيضاً لكي يحصل من أعضائه ، على أكبر قدر من المرونـة ، وعلى أكبـر قدر ممكن من اللطافـة الاجتماعيـة والألفة . هذا التصلب هو الهزل والضحك هو العقاب عليه .

ومع ذلك فلنحرص على أن لا نطلب من هذه الصيغة البسيطة تفسيـراً مباشراً لكل المفاعيل الهزلية . إن هذه الصيغة تلائم من غير شك حـالات بدائية ، نظرية ، كاملة ، حيث يكون الهزل نقياً من كل شائبة . ولكننا نريد بشكل خاص أن نجعل منها لازمة ترافق كل تفسيراتنا ويجب التفكير فيهـا دائماً ، إنما دون التركيز عليها كثيراً ، ـ كما يفعل تقريباً لاعب الشيش الماهر حين يفكر بالحركات المتقطعة أثناء الـدرس ، في حين يستـرسل جسـده في استمرارية الهجوم . الآن ، سنحاول أن نعيد استمرارية الأشكال الهزلية ، ممسكين بالخيط الذي يربط بين حركات المهرج والألاعيب الأكثر رهافـة في الكوميديا ، متتبعين هذا الخيط في المنحنيات غير المرتقبة في أغلب الأحيان ، متوقفين ، من بعدٍ إلى بعدٍ ، لننظر حولنا ، صاعـدين أخيراً ، ان أمكننـا ذلك ، الى النقطة التي ينقطع فيها الخيط ، وحيث ربما تظهر لنا العلاقة العامة بين الفن والحياة ـ لأن الهزل يتأرجح بين الحياة والفن .

III

نبدأ بالابسط . مـا هي الهيئة المضحكـة الهزليـة ؟ من أين يأتي التعبـير المضحك في الوجه ؟ وماذا يميز هنا الهزلي عن البشع ؟ إن طرح السؤال بهذا الشكل قلّما يمكن حلّـه إلا بصورة تحكمية عشوائية . فهو مهما بدا بسيطاً ، فإنه في الأساس دقيق للغاية بحيث يستحيل استيعابه لأول وهلة . لذا يتوجب البدء بتعريف البشاعة ، ثم البحث عن ما يضيفه الهزل اليها : ولكن البشاعة

ليست أسهل تحليلاً ، بكثير ، من الجمال . ولكنّا سنحاول ذلك منطلقين من حيلة نستخدمها كثيراً . سوف نكثف المشكلة ، كما يقال ، فنكبر الأثر حتى نبرز للعيان السبب . فلنجعل إذاً البشاعة خطيرة ، ولندفع بها الى التشويه ، ولننظر كيف ننتقل من التشويه الى المضحك المثير للسخرية .

من المسلم به أن لبعض التشويهات على الأخريات الامتياز المحزن ، إنها تستطيع ، في بعض الحالات ، أن تستثير الضحك . ومن غير المجدي الدخول في التفصيل . لِنَسأَلْ القارىء فقط أن يستعرض التشويهات المتنوعة ، ثم تقسيمها الى مجموعتين ، من جهة ، التشويهات التي وجهتها الطبيعة ناحية الاضحاك ، ومن جهة أخرى التشويهات التي تتنافى معها إطلاقاً . ونعتقد أن القارىء سوف ينتهي الى استخلاص القانون التالي : كل تشويه يمكن لشخص سوي الشكل أن يقلده يمكن أن يكون موضوع هزل .

وعندها ألا يحدِث الأحدب نفس مفعول الرجل الذي يقف وقفة قبيحة ؟ إن ظهره قد اتخذ انحناءً قبيحاً . وبفعل العناد المادي ، وبفعل التصلب ، فإنه يستمر في العادة المتخذة . حاول أن تبصر بعينك فقط . أمح المكتسب ؛ إذهب للبحث عن الانطباع الساذج ، المباشر الأصلي . انها بالتأكيد رؤيةٌ من هذا النوع تلك التي تمسك بها . سيكون أمامك رجلٌ أراد أن يتيبس في وضعٍ ما ، وإذا أمكننا القول هكذا : إنه أراد لجسده أن يتشوه وأن يكشر .

ولنعدْ الآن الى النقطة التي أردنا توضيحها . إن تخفيف البشاعة المضحكة يوصلنا الى القبح الهزلي . وإذاً ، إن التعبير المضحك ، في الوجه ، هو التعبير الذي يذكرنا بشيء متيبس متجمد ، ـ إن أمكن القول ، ـ داخل حركية الهيئة . إنها « الصنعة » المترسخة ، والتكشيرة الثابتة ، هذا ما نراه فيه . هل نقول أن كل تعبير معتادٍ في الوجه ، حتى ولو كان محبباً وجميلاً يعطينا هذا الانطباع بالذات عن انثناء (طعجة) مكتسب الى الأبد ؟ ولكن يوجد هنا

تمييز مهم يجب القيام به . عندما نتكلم عن جمال وحتى عن قبح معبّرين ، عندما نقول أن وجهاً فيه تعبير ، فإنما نقصد ـ ربما ـ التعبيرَ المستقر ، الذي توقعناه متحركاً وان كان يحتفظ ، في ثبوتيته ، بتردد ترتسم فيه بغموض كل فروقات حالة النفس : فروقاتٍ ممكنة يُظهرُها التعبير : ومنها ، الوعود الخيّـرة الحارة اليومية التي تتنفس في بعض الصبحيات الندية في الربيع .

ولكنَّ تعبيراً هزلياً للوجه هو التعبيرُ الذي لا يَعِدُ بشيءٍ لَن يعطيه . إنه تقطيب وحيد ونهائي . حتى ليقال ان كل الحياة الأخلاقية في الشخص قد تبلورت في هذا النظام .

ولهذا يكون الوجه أكثر هزلية كلما أوحى لنا ، بصورة أفضل ، بفكرةِ نوعِ عملٍ بسيطٍ ، ميكانيكيٍ ، حيث تُمْتَصُّ الشخصية وإلى الأبد . هناك وجوه تبدو مشغولة بالبكاء دائماً ، وأخرى مشغولة بالضحك أو بالصفير ، وأخرى تنفخ أبداً في بوقٍ خيالي ، إنها الوجوه الأكثر هزلاً بين كل الوجوه . وهنا أيضاً يتحقق القانون القائل بأن المفعول يزداد هزليةً كلما شرحنا سببه بصورة أكثر طبيعية . فالاوتوماتيةُ ، والتصلبُ ، والتغضـن المكتسب ، هذا هو الشيء الذي يجعل الهيئـةَ تضحكُنا . ولكن هـذا المفعول يكتسب زخمـاً ، عندمـا نستطيع أن نربط هذه الصفات بسبب عميق ، بنوع من الشـرود أو السهو أساسيٍ في الشخص ، كما لو أن النفس قد استسلمت للافتتان ، وللتنويم المغناطيسي ، بفعل مادية عمل بسيط .

عندها يفهم الهزل في الكاريكاتور أو الرسم الهزلي . ومهـما بدا الـوجه منسجم الأسارير طري الحركات ، افتراضاً ، فإن التوازن لا يكمل إطلاقاً . إننا نعثر دائماً فيه على بداية تغضن يوشك أن يظهر ، وعلى شبه تكشيرة ممكنة ، وأخيراً على تشـويهٍ مفضـلٍ حيث تحتال الـطبيعة بصـورة أفضل . إن فن الكاريكاتور يقوم على التقاط هذه الحركة غير المرئية أحياناً وجعلها مرئية أمام

كل الأعين وذلك بتكبيرها . إنه يجعل نماذجه تكشر كما تكشر بذاتها إن هي سارت في تكشيرها إلى نهايته . وهو يكشف ، تحت الانسجامات السطحية في الشكل ، حالات العصيان العميق في المادة . وهو يبرز التنافرات والتشويهات التي وجدت في الطبيعة في حالة الكمون ، ولكنها لم تستطع البروز ، فكبتت بقوة أفضل . ان فن الكاريكاتور المتسم بنوع من الشيطنة ، يكشف عن الشيطان الذي دفنه الملاك ، لا شك أنه فن يبالغ ولكنا نسيء تعريفه عندما نجعل هدفه الوحيد المبالغة ؛ إذ توجد صور كاريكاتورية أكثر أمانة من الصور الحقيقية ، صور كاريكاتورية تبدو المبالغة فيها شبه معدومة ، وبالعكس قد تُوْجَدُ المبالغة الى حد الاسراف دون الحصول على أثر حقيقي للكاريكاتور . ولكي تكون المبالغة هزلية ، يجب أن لا تظهرَ كهدف بذاتها ، بل كوسيلة بسيطة يستخدمها الرسام لكي تُبْرِزَ أمام أعيننا ، الالتواءاتِ التي يراها تستعد وتتهيأ في الطبيعة . إن هذا الالتواء هو المهم ، وهو الذي يثير الاهتمام . ولهذا يتم السعي اليه والتفتيش عنه حتى ضمن عناصر الهيئة التي تقدر على الحركة ، حتى في إنحناءة الأنف وحتى في شكل الأذن . ذلك أن الشكل هو بالنسبة الينا رسمة حركة . إن راسم الكاريكاتور الذي يشوه حجم الأنف ، ولكنه يحترم صيغته ، الذي يطيله مثلاً ، في الاتجاه الذي تطيله فيه الطبيعة ، يجعل هذا الأنف وكأنه يكشر حقاً : وبعدها يبدو الأصل ، هو أيضاً وكأنه أراد الاستطالة وأراد التكشير . بهذا المعنى ، يمكن القول أن الطبيعة تحصل في أغلب الأحيان ، بنفسها ، على نجاحات كنجاحات راسم الكاريكاتور . ففي الحركة التي شقت فيها الطبيعة ، هذا الفم ، وضيقت هذا الذقن ، ونفخت هذا الخد تبدو وكأنها نجحت في الذهاب الى أقصى حدود التكشير ، خادعة الرقابة الاعتدالية لقوة أكثر تعقلاً . ونضحك عندئذٍ من وجهٍ هو بذاته ، ان أمكن القول ، كاريكاتور ذاته .

وخلاصة القول ، مهما كانت العقيدةَ التي ينتمي اليها عقلنا ، تبقى لخيالنا

فلسفته المحددة تماماً : في كل شكلٍ بشري يرى خيالنا جهد نفس تقولب المادة ، نفسٍ متناهية الليونة ، خالدة التحرك لا تخضع للجاذبية الأرضية لأن الأرض ليست هي التي تجذبها . وتعطي هذه النفس من خفتها المجنحة شيئاً ما للجسد الذي تحركه : إن اللامادية التي تنتقل هكذا الى المادة هي ما نسميه باللطافة . ولكن المادة تقاوم وتعاند . إنها تشد الى نفسها ، إنها تريد أن تُرَدَّ الى جُموديتها الذاتية ، وان تخلق الأوتوماتية في هذا النشاط الدائم اليقظة الموجود في هذا المبدأ الأسمى الذي هو اللطافة . إنها تريد تثبيت الحركات بذكاء ، حركاتِ الجسد المتنوعة ، وبشكل ثنايا متقبضة ببلادة ، وتريد أن تجمد ، بشكل تكشيرات مستديمة ، التعابيرَ المتحركةَ في الهيئة ، وتريد أن تعطي أخيراً لكل الشخص وضعاً بحيث يبدو وكأنه مستغرق في مادية نوعٍ من الاحتلال الميكانيكي بدل التجدد الدائم عند ملامسة مثالٍ اسمى حي . وحيث تنجح المادة بالتالي في تكثيف حياة النفس ظاهرياً ، وتنجح في تجميد الحركة ، ومعاكسة لطافتها ، فإنها تحصل من الجسد على أثر هزلي . وإذا أردنا هنا تحديد الهزلي بتقريبه من ضده يتوجب معارضته باللطافة أكثر من مقارنته بالجمال . إن الهزل هو أقرب إلى أن يكون تصلباً منه قبحاً وبشاعةً .

IV

سوف ننتقل من الهزل في الأشكال الى الهزل في الإشارات أو الإيماءات . نعلن في الحال القانون الذي يبدو لنا وكأنه يتحكم بالوقائع من هذا النوع . هذا القانون يستخلص بدون مشقة من الاعتبارات التي سبق وقرأناها .

« تكون الأوضاع ، والاشارات وحركات الجسم البشري مضحكة بمقدار ما يذكرنا هذا الجسم بالميكانيكية المجردة البسيطة » .

نحن لن نتبع هذا القانون في تفصيل تطبيقاته الآنية المباشـرة . لأنها لا تعد . ومن أجل التثبت منه مباشرة تكفي دراسةٌ ـ عن قرب ـ عملِ الرسامين الهزليين ، مستبعدين الناحيـة الكاريكـاتوريـة ، التي أعطينـا عنها تفسيـراً خاصاً ، مهملين أيضاً ناحية الهزل التي ليست من ضمن الرسم بالذات .

إذْ يجب أن لا نَضِلَّ هنا ، فالهزل في الرسمة هو هزل مستعار ، يقوم الأدب بدفع نفقاته الرئيسية أي تحمل تبعاته ـ نريد أن نقول أن الـرسام يمكن أن يستعين بذات الوقت بمؤلفٍ نقادٍ ، أو بمؤلفٍ هزلي خفيفٍ ، وعندها يكون الضحك لا من الرسوم بمقدار ما يكون من النقد ، أو من المشهد الكوميدي المتمثل فيها . ولكن إن نحن ركزنا على الرسمة ، فإننا نجد ـ كما نرى ـ أن الرسمة تكون هزلية ، عموماً ، بمقدار ما تكون واضحة ، وأيضاً بمقدار ما تحتوي من رصانة ، ترينا الرسمة من خلالها، الانسانَ بشكـل دُمْي ذات مفاصل .

ويجب أن يكون هذا الإيحاء واضحـاً ، وأن نشاهد بوضوح ، وشفافية ، أواليةً قابلةً للتفكيك داخل الإنسـان . ولكن يجب أيضاً أن يكـون الإيحاء رصيناً أميناً ، وأن يكون مجملُ الشخص ، حيث قد تيبس كل عضو كقطعة ميكانيكية ـ مستمراً بإعطائنـا الاحساس بوجود كائن يعيش ويحيا . ويكون الآخر الهزلي أخاذاً أكثر ، ويكون فن الرسام أكثر إبلاغاً ، كلما كانت هاتان الصورتان ، صورة الشخص ، وصورة الميكانيك ، متداخلتين إحداهما في الأخرى بشكل صحيح . إن إصالة الرسام الهزلي يمكن أن تتحدد بنوع الحياة الخاص الذي يبثه الرسام في الدمية البسيطة .

ولكننا نترك جانباً التطبيقات المباشرة للمبدأ . ولا نركز هنا إلا على النتائج الأكثر بعداً . إن مشاهدة آلة ميكانيكية تعمل داخل الشخص هي شيء يبرز عبر سلسلة من المفاعيل المسلية ؛ ولكنها رؤيةُ لخيالٍ عابر ، تضيع في الحال ،

في الضحكة التي تثيرها . ولا بد من جهد تحليلي ومن تفكير لتثبيت هذه الرؤية .

نجد ، مثلاً ، عند خطيب ما ، الإشارة ، التي تنافس الكلام . فالإشارة ، تغار من الكلام ، فتركض وراء الفكرة ، وتطلب هي أيضاً أن تكون المترجم والمعبر . فليكن ؛ إنما على أن تقتصر الإشارة عندئذٍ ، على اللحاق بالفكرة في تفصيل تطوراتها . إن الفكر شيء يكبر ، يتبرعم ويزهر ، وينضج منذ بداية الخطاب حتى نهايته . إن الفكر لا يتوقف أبداً ، وهو لا يكرر نفسه . وإنه يتغير ويتبدل في كل لحظة ، لأن التوقف عن التغير يعني التوقف عن الحياة . وعلى الإشارة أن تحيا كما تحيا الفكرة !. وعليها أن تقبل بالقانون الأساس في الحياة ، وهو قانون عدم التكرار إطلاقاً !. ولكن هذه حركة من الذراع أو من الرأس ، تتكرر بذاتها ، فتبدو لي وكأنها ترجع وتعود بشكل دوري . وإن لحظتها ، وإن هي كانت كافية لتحملني على الشرود والسهو ، وإن توقعتها عابرة ، وإن جاءت عندما انتظرها ، فإني أضحك رغماً عني . لماذا ؟ لأني أشاهد أمامي آلة ميكانيكية تعمل بشكل أوتوماتيكي . لم تعد الحياة هي التي تتحرك ، بل الأوتوماتية التي تركزت واستوطنت في الحياة وأخذت تقلد الحياة . وهذا نوع من الهزل .

ولهذا أيضاً تصبح إشارات ، لم نكن نريد أن نضحك منها ، مضحكة ، عندما يقوم شخص جديد بتقليدها . وقد جرت محاولات تفسيرية شديدة التعقيد لهذه الواقعة البسيطة جداً . وبقليل من التفكير في شأنها ، نرى أن أحوالنا النفسية تتغير من لحظة إلى لحظة ، وإذا تبعت إشاراتنا بأمانة حركاتنا الداخلية ، وإذا عاشت كما نعيش ، فإنها لا تتكرر بذاتها : وبهذا ؛ فهي تتحدى كل تقليد . ولا نبدأ إذاً بأن نصبح قابلين للتقليد إلا في اللحظة التي نتوقف فيها عن أن نكون أنفسنا ذاتها . أريد أن أقول أنه ليس بالامكان تقليد

إشاراتنا إلا لما فيها من تواحد (تكرار) ميكانيكي ـ ومن هذا بالذات ـ وإلا لما فيها من غريب عن شخصيتنا الحية . إن تقليد شخص ما ، يعني استخلاص الجزء الأوتوماتيكي الذي تسرب الى شخصه بإرادته . وهذا يعني ، تحديداً ، جعله هزلياً ، وليس من الغريب أن يحمل تقليد الناس على الضحك .

ولكن ، إذا كان تقليد الاشارات أمراً مضحكاً بذاته ، فإنه يصبح أكثر إضحاكاً أيضاً عندما يحاول (التقليدُ) أن يعدل في اتجاه هذه الاشارات دون أن يشوهها ، ليحولها الى عملية ميكانيكية خالصة ، مثل عملية نشر الخشب مثلاً أو ضرْب السندان ، أو شد خيط جرس خيالي دون كللٍ أو مللٍ . لا يعني هذا أن الابتذال والفظاظة هما جوهر الهزل (وان دخلا فيه بالتأكيد نوعاً ما) والأوْلَى أن الاشارةَ المدرَكَةَ تبدو بشكلٍ صريحٍ بَيِّنٍ آليةً ، عندما يمكن إلحاقها بعملية بسيطة كما لو كانت ميكانيكيةً بالتخصيص . والإيحاء بهذا التأويل الميكانيكي يجب أن يكون أحد الأساليب المحبذَةَ في المحاكاة الساخرة . وقد سبق واستنتجنا ذلك بصورة مسبقة . ولكن المهرجين قد استلهموها منذ زمن بعيد من غير شك .

وهكذا تنحل الأُحجية الصغيرة التي اقترحها باسكال في مقطع من مقاطع « الأفكار » : « وجهان متشابهان ، أيٌّ منهما لا يضحك بشكل خاص ، يُضحكان معاً بسبب تشابهها » . ويقال نفس الشيء عن « إشارات خطيب ما ، إن أياً منها ليس مضحكاً بشكل خاص ولكنها تُضْحِك بفضل تكرارها » . ذلك أن الحياة المتأججة بالحيوية يجب أن لا تتكرر . وحيث يوجد تكرار ، وتشابه تام ، يُفترض وجود شيء ميكانيكي يعمل وراء الكائن الحي . حلل انطباعك تجاه وجهين يتشابهان كثيراً : تجد أنك تفكر في مِثْلين أو نسختين محصولٌ عليهما عن طريق نفس القالب ، أو فكر بوسمتين لنفس الختم ، أو في نسختين من نفس الكليشه ، وفكر أخيراً في أسلوب الفبركة

الصناعية . هذا الانحراف في الحياة باتجاه الميكانيك هو هنا السبب الحقيقي للضحك .

وتكون الضحكة أكبر وأقوى بكثير أيضاً إن لم يكتف [المخرج] بأن يُقَدِّمْ لنا ، على المسرح شخصيتين فقط ، كما هو الحال في مَثَلِ باسكال ، بل يقدم لنا عدة شخصيات ، بل أكبر عدد ممكنٍ ، وكلهم متشابهون فيما بينهم ؛ يذهبون ويأتون ويرقصون ويتعثرون معاً ، ويأخذون بذات الوقت نفس الأوضاع ، ويؤشرون بنفس الطريقة . هذه المرة نفكر ، بوضوح بالدمى المتحركة . وتبدو لنا الخيوط اللامرئية وهي تربط الأذرع بالأذرع والسُوق بالسُوق ، وكل عضلة من هيئة بالعضلة المماثلة في الهيئة الأخرى : إن صلابة التوافق تجعل ليونة الأشكال متحجرة بذاتها أمام أعيننا . إن كل شيء يقسو وينقلب الى ميكانيكي . ذلك هو سرٌ خدعة هذه التسلية الخشنة قليلاً ما . والذين يقومون بها لم يقرأوا ، ربما ، باسكال ، ولكنهم بالتأكيد يسيرون حتى النهاية بالفكرة التي أوحى بها نص باسكال ، وإذا كان سبب الضحك هو رؤية أثر ميكانيكي ، في الحالة الثانية ، فإنه أي السبب يجب أن يكمن أيضاً في هذا الأثر الميكانيكي ، في الحالة الأولى . إنما بشكل أكثر رهافة .

وإذا استمرينا الآن في هذا الطريق ، نشاهد بغموض نتائج أكثر فأكثر بعداً ، أكثر فأكثر أهمية أيضاً ، نتائج هذا القانون الذي سبق ووضعناه . ونحن نستشعر رؤى أكثر هروباً من الآثار الميكانيكية أيضاً ، رؤى توحي بها الأعمال المعقدة التي يقوم بها الانسان ، وليس حركاته الأكثر بساطة . إننا نحزرُ أن الخدعَ المعتادة في الكوميديا ، والتكرارَ الدوريَّ لكلمة أو لمشهد ، والقلبَ التناظريَ للادوار ، وتطورَ حالات اللبس الهندسية ، والكثيرَ من الألعاب الأخرى أيضاً ، كلها يمكن أن تشتق قوتها الهزلية من نفس المصدر وهو فنٌّ المهرج الذي ربما يقوم ، على تقديمِ تحريكٍ يبدو ميكانيكياً ،

للأحداث البشرية ، مع الاحتفاظ لها بالمظهر الخارجي المعقول ، أي الاحتفاظ لها بالطراوة الظاهرية ؛ طراوة الحياة ، إنما يجب أن لا نستبق النتائج التي يتعين على تقدم التحليل أن يستخرجها بشكل منهجي .

V

وقبل التعمق بعيداً ، لنسترح قليلاً ونُلْقِ نظرةً عاجلةً حولنا . لقد أشرنا مسبقاً الى هذا في بداية هذا العمل : إنه لخرافي أن نستمد كل المفاعيل الهزلية من صيغة وحيدة بسيطة . الصيغة موجودة فعلاً ، بمعنى من المعاني ؛ ولكنها لا تسير بشكل منتظم . نريد أن نقول أن الاستنتاج يجب أن يتوقف من بعيد الى بعيد عن بعض الآثار المسيطرة ، وان هذه الآثار يبدو كُلٌّ منها كنماذج تصطف حولها بشكل دائري مفاعيلُ جديدة تشبهها . وهذه المفاعيل الجديدة لا تستخلص من الصيغة ، ولكنها تبدو هزلية بفعل قرابتها الى المفاعيل التي تستنتج منها . ولنستشهد مرة أخرى بـ باسكال ، فنحدد هنا عشوائياً مسار الفكر بالمنحنى الذي درسه هذا المهندس العالم تحت اسم « الروليت » : فالخط البياني الذي ترسمه نقطة في دائرة دولاب عندما تتقدم العربة بشكل مستقيم : هذه النقطة تدور كما الدولاب ، ولكنها تتقدم أيضاً كما العربة . أوْ أيضاً التفكيرُ بطريق طويلة في الغابة وفيها صلبان أو مفارق طرق تتخللها من بعدٍ إلى بعد : وعند كل مفترق طرق ندور حول الصليب ، ونقوم باستكشاف في الطرق الفرعية المفتوحة ، وبعدها نعود باتجاه التوجه الأول . نحن موجودون عند أحد هذه المفترقات . « ميكانيك ملتصق بالحي » ، هنا صليب يجب الوقوف عنده . إنه صورةٌ مركزيةٌ منها يشع الخيال في اتجاهات مختلفة : ما هي هذه الاتجاهات ؟ نشاهد منها ثلاثة إتجاهات رئيسية . وسوف نتتبعها واحد تلو الآخر ثمّ نعود الى طريقنا بخط مستقيم : [يقصد المؤلف بالطريق

الطويلة : الهزل الحق وبالطرق الفرعية مواقف الهزل بالعدوى أو بالتماس (الترجمة)] .

1 ـ في بادىء الأمر تحملنا هذه الرؤية للميكانيك وللحي المندمجين أحدهما في الآخر ، ـ نحو الصورة الأكثر غموضاً ، صورة تصلب ما مطبق على حركية الحياة ، في محاولة غشيمة لتتبع خيوطها ولتقليد ليونتها . وعندها نتصور كم يكون من السهل تحويل اللباس لكي يصبح مضحكاً ومثيراً للسخرية . ويمكن القول تقريباً أن كل موضة يمكن أن تكون مضحكة من بعض نواحيها . إنما ، عندما يتعلق الأمر بموضة قائمة ، فإننا نعتادها بشكل يجعل اللباس وكأنه يتجسد بأجسام الذين يلبسونه . إن تخيلنا لا يَفْصِلُ الثيابَ عن الشخص . ولا يخطر ببالنا أن نقارن أو نواجه الصلابة الجامدة في الغلاف بالطراوة الحية الموجودة في الشيء المغلف . ويبقى الهزلي هنا في حالة كمون . وكل ما في الأمر أنه ينجح في البروز عندما يكون التناقض الطبيعي عميقاً جداً بين الغلاف والمغلف الى درجة أن التقارب حتى ولو كان قديماً جداً بينهما ، لا ينجح في تثبيت اتحادهما : مثال ذلك حال القبعة الطويلة الشكل : افترض رجلاً غريب الأطوار ، يلبس اليوم وفقاً للموضة القديمة : إن انتباهنا ينصب على ما يسمى باللباس ، إننا نميزه بشكل مطلق عن الشخص ، فنقول أن الشخص يتنكر (كما لو أن اللباس ، مطلق لباس ، ليس تنكرياً) ، والناحية المضحكة في الموضة تنتقل من الظل الى الضوء .

ونبدأ هنا في معالجة بعض الصعوبات الكبيرة التفصيلية التي يثيرها موضوع الهزل . ومن الأسباب التي أثارت الكثير من النظريات الخاطئة أو غير الكافية حول الضحك ، هو أن الكثير من الأشياء هي مضحكة من حيث المبدأ دون أن تكون مضحكة في الواقع ، فقد عملت استمرارية الاستعمال على تغطية الميزة المضحكة فيها وغشتها بغشاء . ولا بدّ من بتر سريع

للاستمرارية ، من فصل أو انقطاع عن الموضة ، حتى تنبعث وتستيقظ الميزة المضحكة . وعندها يُظَنُّ أن انقطاع الاستمرارية هذا يولد الهزل ، في حين أنه يقتصر أو يعمل فقط على إبرازه لنا . ونفسر الضحك ، بالفجائية ، بالتنافر ، الخ وهما تعريفان يطبقان أيضاً على جملة من الحالات التي لا تحملنا على الضحك إطلاقاً . إن الحقيقة ليست بهذه البساطة أيضاً .

ولكن ها نحن قد وصلنا الى فكرة التمويه أو التنكر إنها تستمد قوتها الاضحاكية من إنابةٍ مستمرة ، كما سبق وبيّنا ، ولن يكون من العبث البحث عن كيفية استخدامها لهذه القوة .

لماذا نضحك من شَعْر تحول من الأسمر الى الأشقر ؟ من أين يأتي الهزل في أنفٍ أحمر ؟ ولماذا نضحك من الزنجي ؟ سؤال محرج على ما يبدو ، لأن علماء نفس أمثال هيكر ، وكرابيلين ، وليبس طرحوه على أنفسهم ، مداورةً ، وأجابوا عليه إجابات متنوعة . ومع ذلك لا أعرف إذا كانت المسألة قد حُلَّتْ أمامي ، في الشارع ، على يد عربجي بسيط ، حين وصف زبونه الزنجي الجالس في عربته بأنه « لم يغتسل جيداً » . « غير مغتسل جيداً » ! الوجه الأسود يبدو أمام خيالنا وجهاً ملطخاً بالحبر أو بالشحبار . وبالتالي إن الأنف الأحمر لا يمكن أن يكون إلا أنفاً طُلِيَ بطبقة من الدهان الأحمر . وهكذا نقل التمويه أو التنكير ، شيئاً من فضيلَته الهزلية الى حالات لا تمويه فيها ، إنما يمكن أن تكون عرضة للتمويه . رأينا من لحظة ، أن اللباس المعتاد مهما كان منفصلاً عن الشخص ؛ فإنه يبدو لنا وكأنه متجسد فيه لأننا اعتدنا على رؤيتهما معاً . الآن ، مهما كان التلوين الأسود أو الأحمر من ذات الجلد : فإننا نعتبره ملتصقاً اصطناعياً به ، لأنه أثار دهشتنا .

من هنا ، والحق يقال ، سلسلة أخرى من الصعوبات بالنسبة الى نظرية الهزل . فالطرح التالي : « إن ثيابي المعتادة هي جزء من جسدي » ، هو طرح

مُحالٌ في نظر العقل . ومع ذلك يحسبه الخيال حقاً « فالأنف الأحمر ، هو أنف مدهون » ، « والزنجي هو أبيض متنكر » ، مستحيلان أيضاً بالنسبة الى العقل الذي يحاكم . ولكنهما حقيقتان أكيدتان جداً ، بالنسبة الى التخيل البسيط المجرد . وإذن هناك منطق للخيال ، ليس هو منطق العقل ، الذي قد يتعارض معه أحياناً ، والذي على الفلسفة أن تحسب له حساباً ، ليس من أجل دراسة الهزل فقط ، بل أيضاً من أجل بحوث أخرى من ذات النوع . إن منطق الخيال ، يشبه منطق الحلم ، إنما حلم غير متروك لنزعة الهوى الفردي ، نظراً لأنه حلمٌ يحلمه المجتمع بأكمله . ومن أجل إعادة تكوين هذا المنطق ، لا بدَّ من جهد من نوع خاص جداً ، به يمكن نزع القشرة الخارجية ، قشرة الأحكام المتراكمة تماماً ، والأفكار المترسخة بقوة ، لمشاهدة انسياب - في داخل الذات كانسياب بحيرة من المياه الباطنية - نوعٍ من الاستمرارية السائلة لصورٍ تتداخل بعضها في بعض . هذا التفسير للصورِ لا يتم عشوائياً . إنه يخضع لقوانين ، أو بالأحرى لعادات ، هي - بالنسبة الى الخيال - ما يشكله المنطق بالنسبة الى الفكر .

لنتتبع إذن هذا المنطق الخيالي . في الحالة الخاصة التي تهمنا : إن رجلاً متنكراً يبدو هزلياً ، والرجل الذي نظنه متنكراً هو هزلي أيضاً . وبالتعميم نقول أن كل تنكر سوف يصبح هزلياً ، وليس فقط تنكر الانسان ، بل أيضاً تنكر المجتمع ، وحتى تنكر الطبيعة .

لنبدأ بالطبيعة . نضحك من كلب مقصوص الشعر نصفياً ، ومن أصيصة زهور ملونة بشكل مصطنع ، ومن غابة غلفت أشجارها بالاعلانات الانتخابية ، الخ . فتش عن السبب ؛ إنك تظن أنك تفكر في حفلة تنكرية . ولكن الهزل هنا ، مخفف جداً . إنه بعيد جداً عن المصدر . فإذا أردنا تقويته ؟ فعلينا أن نصعد الى المصدر بالذات ، وردَّ الصورة المشتقة ، صورة

التنكر ، إلى الصورة البدائية ، التي كانت ـ كما نذكر ـ صورة تزييف ميكانيكي للحياة . والطبيعة المزيفة ميكانيكياً ، تشكل دافعاً هزلياً بحق ، عليه يبني الخيال الجامح تغييرات وتبديلات ، مع التيقن من الحصول على نجاح مضحك جداً . وإننا نذكر المقطع المرح جداً ، مقطع « تارتاران في جبال الألب » حيث أقنع بومبار تارتاران (ومعه القارىء إلى حدٍ ما ، أيضاً) بفكرةٍ مفادها أن سويسراً مركبة على ماكينـة ـ كالماكينة التي تقوم عليه بنيات الأوبرا ـ تستثمرها شركة تقيم فيها شلالاتٍ ، وجبالَ جليدٍ وأغوارا مموهةً . ونفس الدافع أيضاً ، إنما منقول بلهجة أخرى مختلفة تماماً ورد ذكرهُ في « طُرَفٌ جديدة Novel notes » للهزلي الانكليزي جيروم ك. جيروم . هناك سيدة نبيلة ، لا تريد لأعمالها الخيرية أن تسبب لها الكثير من الازعاج ، أقامت بالقرب من مسكنها ، ملحدين من أجل أن تهديهم مموهين اصْطِنِعُوا لهذه الغاية خصيصاً . إنهم أناس فقراء جُعلوا سكيرين حتى تستطيع إشفاءهم من سِكْرِهم الخ . توجد كلمات هزلية يكمن فيها هذا الدافع في حالة الرجع البعيد ، المزوج بسذاجة مخلصة أو كاذبة ، تستخدم كمرافق له . مثلاً إن كلمة السيدة التي دعاها الفلكي كاسيني لتأتي وتشاهد كسوف القمر ، والتي وصلت متأخرة فقالت له : « مسيو كاسيني هل يريد أن يعيد التجربة من أجلي ؟! » . أو هذا التعجب الذي صدر عن شخص وصفه غونديني ، وهو يصل الى مدينة فعلم بوجود بركان خامد في الضواحي فقال : « كان عندهم بركان ، وتركوه يخمد !! » .

ننتقل الى المجتمع . إننا نعيش في المجتمع وبواسطته ، ونحن لا نستطيع إلا أن نعامله ككائنٍ حي . مضحكة تكون الصورة التي توحي لنا بفكرة مجتمع يتقنع وبالتالي توحي لنا إن أمكن القول ، بحفلة اجتماعية مقنعة وهذه الفكرة تظهر منذ أن نشاهد الشيء الجامد ، الجاهز الصنع ، المكتمل أخيراً ،

ظاهراً على وجه المجتمع الحي . إنها الصلابة أيضاً ، التي تتنافى مع الليونة الداخلية للحياة . إن الجانب الاحتفالي في الحياة الاجتماعية يجب أن يحتوي إذاً على الهزل الكامن الذي لن ينتظر إلا الفرصة لكي يظهر الى العيان . ويمكن القول أن الاحتفالات تشكل بالنسبة الى الجسم الاجتماعي ما يشكله اللباس بالنسبة الى جسم الفرد : فالاحتفالات مدينة بجديتها وخطورتها الى كونها تتماهى ، بالنسبة الينا ، مع الشيء الجدي الذي يربطه العرف بها . وهي تفقد هذه الجدية عندما يعزلها خيالنا عن هذا الشيء الجدي . بحيث إنه يكفي لكي تصبح الحفلة ، مطلق حفلة ، هزلية أن يتركز انتباهنا على ما فيها من احتفالية وأن نتناسى مادتها ، كما يقول الفلاسفة ، لكي لا نفكر إلا بشكلها . ومن غير المفيد الإصرار على هذه النقطة . إذ كلٌ منا يعرف مقدار السهولة التي ينصب فيها الذكاء الهزلي الجارح على الأعمال الاجتماعية ذات الشكل الجامد، منذ مجرد التوزيع البسيط للجوائز وصولاً إلى « جلسة من جلسات المحاكم » . كثير من الأشكال ومن الصيغ مع ما يعادلها من أطر جاهزة يتسرب اليها الهزل بسهولة .

ولكن هنا أيضاً نركز على الهزل ونبرزه بتقريبه من منبعه . وإنطلاقاً من فكرة التنكر ، وهي فكرة مشتقة ، يجب العودة عندئذٍ الى الفكرة الأولية ، فكرة الأوالية أو الأوتوماتية المتراكمة فوق الحياة . إن الشكل الدقيق الموزون في كل شأن احتفالي يوحي لنا بفكرة من هذا النوع . ومنذ أن ننسى الموضوع الخطير في أية مناسبة رسمية أو في أية حفلة ، يبدو لنا المشاركون فيها وكأنهم يتحركون مثل الدمى . وحركتهم تنتظم حول جمودية الصيغة ، إنها الأوتوماتية . ولكن الأوتوماتية الكاملة تكون مثلاً كأوتوماتية الموظف الذي يعمل وكأنه آلة مجردة ، أو تكون أيضاً اللاوعي في نظام إداري يطبق بدقة حتمية ثابتة لا تتغير بحيث يظن أنه قانون من قوانين الطبيعة . منذ سنوات

سبقت ، غرقت سفينة قرب شواطىء ديّب ـ ونجا بعض الركاب بصعوبة في قارب . وأخذ رجال الجمرك الذين هبوا بشجاعة لنجدة الركاب « يسألونهم هل لديهم شيء يصرحون به أمام الجمرك » . وأجد شيئاً من هذا ـ وإن بدت الفكرة أكثر لطافة ـ في كلمة ألقى بها نائبٌ عند استجوابه لوزيرٍ في اليوم التالي من وقوع جريمة ارتكبت في أحد القطارات : « ان القاتل ، بعد أن أجهزَ على ضحيته ، نزل من القطار بعكس الطريق مخالفاً بذلك الأنظمة الإدارية » . إن مطلق أوالية مدموجة في الطبيعة ، ومطلق تنظيم أوتوماتيكي للمجتمع هما بالاجمال نمطا المفاعيل المسلية التي ننتهي اليها . ويبقى أمامنا ، في الخلاصة ، أن ندمجهما معاً ثم نرى ما ينتج عنهما .

إن نتيجة الدمج تكون بالتأكيد فكرة تنظيم بشري يحل محل قوانين الطبيعة بالذات . ونذكر جواب سغاناريل(1) الى جيرونت عندما ذكره هذا الأخير أن القلب هو في الجنب الأيسر وان الكبد في الجنب الأيمن : « نعم كان هذا صحيحاً في الماضي ولكنا غيَّرنا كل شيء ، ونحن نقوم الآن بالطبابة وفقاً لمنهج جديد تماماً » . ونذكر تشاور طبيبي م. دي بورسونياك : « إن التحليل العقلي الذي قمتم به علمي جداً وجميل جداً حتى أنه يستحيل على المريض أن لا يكون مريضاً بمرض الكآبة السويدائية ؛ فإذا لم يكن مريضاً بالكآبة فإن عليه أن يصبح كذلك ، وذلك من أجل جمال الأشياء التي أدليتم بها ومن أجل صوابية التحليل الذي قمتم به » . ونستطيع أن نكثر من الأمثلة ؛ وليس أمامنا الا استعراض كل الأطباء عند موليير(2) ، الواحد بعد الآخر . ومهما بدا

---

(1) شخصية من شخصيات موليير تمثل الحس السليم لدى الشعب .

(2) مؤلف دراماتيكي فرنسي (1622-1673) له جملة كوميديات منها : مدرسة الأزواج ، والمتحذلقات المضحكات ، مدرسة النساء ، الحب طبيب، البخيل ، مسيو بورسونياك ، البورجوازي النبيل ، مريض الوهم .[الترجمة] .

الخيال المزلي هنا مبالغاً به فإن الواقع قد يتجاوزه أحياناً . إن أحد الفلاسفة المعاصرين وكان مجادلاً حتى أقصى حد ، أنهى النقاش ـ بعد أن قيل له أن تحليلاته المستنتجة بشكلٍ لا غبار عليه ، تدحضها التجربة ، ـ بالعبارة التالية البسيطة : « التجربة على خطأ » . ذلك أن فكرة تنظيم الحياة إدارياً هي أكثر شيوعاً مما نعتقد ؛ إنها تبدو طبيعية وفقاً لمنطقها ، وإن كنا قد حصلنا عليها بواسطة أسلوب إعادة التركيب . ويمكن القول أن هذه الفكرة تقدم لنا خلاصة النفاق أو الحذلقة التي قلما تكون في عمقها شيئاً آخر غير الفن الطامح الى إعادة إبراز الطبيعة .

وهكذا ، في الخلاصة يأخذ الأثر ذاته يدق ويتلطف باستمرار ، انطلاقاً من فكرة المكننة المصطنعة في الجسم البشري ـ إن جاز التعبير بهذا الشكل ـ وصولاً إلى فكرةٍ استبداليةٍ ، يحلُّ فيها المصطنعُ محلَّ الطبيعي . ويقوم منطقٌ متهافت «متهاوٍ» يشبه كثيراً منطق الأحلام ، بنقل نفس العلاقة الى أجواء أكثر فأكثر علواً ، بين حدين غير ماديين ؛ فيحل محل نظامٍ إداري ينتهي ـ لأن يشكل بالنسبة الى القانون الطبيعي أو الأخلاقي ، مثلاً ، ما يشكله الثوب المفصل الخالص بالنسبة الى الجسم الحي . من الاتجاهات الثلاثة التي ننطلق منها ، تتبعنا الآن الاتجاه الأول حتى النهاية . فلننتقل الى الاتجاه الثاني لنرى إلى أين يصل بنا .

2 ـ الميكانيك المأخوذ عن الاحياء : هذه هي نقطة انطلاقنا . من أين يأتي الهزلُ هنا ؟ من أن الجسم الحي يتصلب تصلب الآلة . إن الجسم الحي يبدو لنا وكأنه الليونة الكاملة ، والنشاط الدائم اليقظة لعنصر دائب في عمله . ولكن هذا النشاط ينتمي فعلاً إلى النفس أكثر من انتمائه الى الجسد . إن هذا النشاط هو الجذوة الحياتية بالذات ، المشتعلة فينا بفضل مبدأ أعلى ، يظهر عبر الجسم من خلال مفعول شفاف . وعندما لا نرى في الجسم الحي إلا اللطافة

والليونة ، فذلك لأننا نهمل ما فيه من ثقل ومن مقاومة ، أي من مادة أخيراً ؛ إننا ننسى ماديته فلا نفكر إلا بحيويته ، هذه الحيوية التي ينسبها خيالنا الى مبدأ الحياة الفكرية والأخلاقية بالذات . ولكن لنفترض أنْ لفت أمرٌ ما انتباهنا إلى هذه المادية في الجسم . لنفترض أن الجسم لم ينطلق من خفة المبدأ الذي يحييه ويحركه بل أصبح في نظرنا مجرد غلاف ثقيل ، يضايق ؛ إنه مجرد ثقل مزعج يربط بالأرض روحاً أو نفساً تتحفز لترك التربة . عندها يصبح الجسم بالنسبة الى الروح أو النفس ما يشكله الثوب ، كما رأينا ، بالنسبة الى الجسد بالذات ، أي مادة جامدة موضوعة فوق طاقة حية . ويحدث الشعور بالهزل منذ أن يتكون لدينا شعور واضح بهذا التراكم . ويتكون لدينا الانطباع الهزلي ، بشكل خاص عندما تظهر لنا النفس متضايقة من جراء احتياجات الجسد . من جهة هناك الشخصية الأخلاقية بما فيها من طاقة ذكاء متنوع ، ومن جهة أخرى الجسم المتكرر بشكل بليد ، متدخلاً ، ومقاطعاً بما فيه من عناد آلي . وكلما كانت ضرورات الجسد بسيطة متكررة بشكل رتيبي ، كلما برز الأثر وظهر . ولكن الأمر هنا لا يعدو أن يكون أكثر من مسألة درجة . والقانون العام في هذه الظاهرات يمكن أن يصاغ على الشكل التالي : « **الهزلي هو كل عارض يستدعي اهتمامنا حول جسد شخص تكون روحانيته موضع بحث.**» .

لماذا نضحك من خطيب يعطس أثناء أدق لحظات خطابه ؟ من أين يأتي الهزل في هذه الجملة من الموعظة على ميت ، ذكرها فيلسوف الماني فقال : « كان فاضلاً ، وكان مبروماً » ؟ . إنها تأتي من أن انتباهنا ارتد فجأة من النفس الى الجسد . وتكثر الأمثلة من الحياة اليومية . ولكن إذا لم يشأ القارىء أن يرهق نفسه في البحث عنها ، فما عليه إلا فتح مطلق كتاب من مؤلفات لابيش [كاتب هزلي فرنسي 1815 -1888] ، فهو يقع غالباً على شيء من هذا

النوع . هنا الخطيب تنقطع أجمل لحظاته بسقوط سن مريض في فمه ، وهناك يوجد شخص لا يبدأ بالكلام ، دون أن يتوقف للشكوى من حذائه الضيق أو من حزامه المشدود جداً ، الخ . إن الصورة التي توحيها الينا هذه الأمثلة هي صورة شخص يضايقه جسمه . وإذا كان الكرش الزائد مدعاة للضحك ، فذاك لأنه يذكرنا ، بدون شك بصورة من ذات النوع . وهنا أيضاً يكمن ما يجعل الحياء مثيراً للضحك في بعض الأحيان . فالخجول يمكن أن يعطي إنطباعاً عن شخص ربما يضايقه جسده فيفتش حوله عن موضع يريحه فوقه .

ولهذا يحرص المؤلف المأسوي على تجنب كل ما من شأنه أن يستدعي اهتمامنا نحو المادية في ابطاله فمنذ تدخل الاهتمام بالجسم ، يصبح تسرب الهزل متوقعاً . ولهذا لا يشرب أبطال التراجيديا ولا يأكلون ولا يتدفأون . وحتى انهم لا يجلسون ما أمكنهم ذلك . فالجلوس أثناء « السحبة » يعني التذكير بوجود الجسد . وقد لاحظ نابليون الذي كان سيكولوجياً في بعض ساعاته ، أن الانتقال من التراجيديا الى الكوميديا يتم بفعل الجلوس فقط . وهذه هي كلماته حول هذا الموضوع وردت في « المذكرات غير المنشورة » التي وضعها البارون غورغود (وكان الأمر يتعلق بمقابلة مع ملكة بروسيا بعد معركة ينّا) : « استقبلتني بلهجة مأسوية ، قائلةً كما قالت شيمنان[1] : « سيدي نطلب العدالة ، نطلب العدالة ! ماكديبورغ[2] ! وأكملت بنفس اللهجة التي ضايقتني تماماً . وأخيراً ولكي أجعلها تغير لهجتها ، رجوتها أن تجلس . لا شيء يقطع المشهد المأسوي كمثل الجلوس ؛ لأن الجلوس يحيل المأساة الى كوميديا » .

---

(1) بطلة تراجيديا كورناي : « ألسِيدْ » صرخت بنفس الكلمات بعد أن قتل رودريك والدها (الترجمة) .

(2) مدينة ألمانية على نهر الإلْب ، ضمتها بروسيا اليها سنة 1648 ؛ واستباحها الجيش الفرنسي بعد معركة ينا التي انتصر فيها نابليون انتصاراً ماحقاً (الترجمة) .

فلنوسع الآن هذه الصورة : « إن الجسم يتقدم على الروح » . ولنعممها فنحصل على شيء أكثر عمومية : « إن الشكل يطغى على العمق » ، والحرف يخاصم ويعاند الفكر » . أليست هذه هي الفكرة التي تفتعلها الكوميديا لكي توحى بها الينا عندما تريد أن تضحكنا من مهنةٍ ما ؟

هذه الفكرة هي التي تحمل المحامي والقاضي ، والطبيب للكلام دفاعاً عن المهنة وقدسيتها . فكأنما الصحة والعدالة شيء تافه . والأساس هو وجود أطباء ، ومحامين ، وقضاةٍ . المهم أن تكون الأشكال الخارجية في المهنة محترمة بدقة . وهكذا حلت الوسيلة محل الغاية ، والشكل محل الأساس ، ولم تعد المهنة تصنع من أجل الجمهور ، بل الجمهور من أجل المهنة . إن الاهتمام الدائم بالشكل ، والتطبيق الآلي للقواعد يخلق هنا نوعاً من الأوتوماتية المهنية ، شبيهاً بالأوتوماتية التي تفرضها عادات الجسم على النفس ، ومضحكاً مثله . والأمثلة كثيرة ، بهذا الشأن ، في المسرح . ودونما دخول في تفصيلات البدائل والأشكال المتنوعة حول هذا الموضوع ، نذكر نصين أو ثلاثة نصوص حيث يتحدد الموضوع بالذات بكل بساطة : يقول ديافوريوس في « المريض الخيالي »(1) : « لسنا مجبرين على معالجة الناس إلا وفقاً للأصول الشكلية » . ويقول باهي في « الحب الطبيب »(1) : « من الأفضل الموت وفقاً للأصول بدلاً من النجاة مع مخالفة الأصول » . يقول ديغوناندريس في نفس الكوميديا « يتوجب دائماً الالتزام بالأصول الاجرائية ، مهما حصل » ، وقدم زميله تومس السبب لهذا فقال : « الانسان الميت ليس إلا إنساناً ميتاً ، ولكن الأصول المهملة تضر ضرراً أكيداً بكل الجسم الطبي » . وليست كلمة « بريد ـون » ، وان احتوت فكرة مختلفة قليلاً ، بأقل دلالةً في هذا الشأن :

سرحية من مسرحيات موليير .

« الشكلَ الشكلَ ، تمسك ، بالشكلَ . قد يضحك إنسان من قاضٍ يلبس ثياباً قصيرة ، ولكنه يرتجف لمجرد رؤية المدعي العام في الروب : الشكلَ ، الشكلَ » .

ولكن هنا يظهر أول تطبيق لقانون يبدو أوضح أكثر فأكثر ، كلما تقدمنا في عملنا . عندما يقدم الموسيقي نغماً على آلة ، تظهر نغمات أخرى تلقائياً ، أقل رنيناً من الأولى ، ومرتبطة بها ببعض العلاقات المحددة ، وتعطيها وقعها أو طابعها حينما تنضاف اليها : إنها ، كما يقال في الفيزياء ، الهارمونيك التابعة للصوت الأساس . أوَلا يمكن أن يكون الخيال الهزلي ، حتى في اختراعاته الأكثر خروجاً ، خاضعاً لقانون من نفس النوع ؟ انظروا مثلاً إلى هذه الملاحظة الهزلية : « الشكل يغلب الأساس » . إذا كانت تحليلاتنا صحيحة دقيقة فإن الشكل يجب أن يقترن بهذه التتمة : الجسم يضايق الفكر ، والجسم يتغلب على الفكر . وإذاً منذ أن يقدم الشاعر الهزلي النوتة (الملاحظة) الأولى ، فإنه يضيف اليها ، بشكل غريزي ولا إرادي ، النوتة الثانية . وبقول آخر انه « يثنّي على السخف المهني بسخف جسدي » .

عندما دخل القاضي بريدوازون الى المسرح وهو يتمتم - ألم يكن حقاً يهيئنا ، بتمتمته بالذات ، لفهم ظاهرة التحجر الفكري التي سوف يعرض علينا مشهدها ؟ أية قرابة سرية يمكن أن تربط هذا الخلل الفيزيائي (الجسدي) بهذا النقص الأخلاقي ؟ ربما كان لا بد من أن تظهر لنا هذه الآلة القضائية بذات الوقت كآلةٍ للكلام . وعلى كلٍ أن أي هرمونيك آخر لا يمكن أن يكمل بصورة أفضل الصوت الأساس .

عندما يقدم لنا موليير الدكتورين المضحكين ، في « الحب الطبيب » ، باهيس وماكروتون ، فإنه يجعل أحدهما يتكلم ببطءٍ شديد ، مقطِّعاً خطابه مقطعاً مقطعاً ، في حين يجعل الآخر يتلجلج مسرعاً في كلامه . نفس المفارقة

فلنوسع الآن هذه الصورة : « إن الجسم يتقدم على الروح » . ولنعممها فنحصل على شيء أكثر عمومية : « إن الشكل يطغى على العمق » ، والحرف يخاصم ويعاند الفكر » . أليست هذه هي الفكرة التي تفتعلها الكوميديا لكي توحى بها الينا عندما تريد أن تضحكنا من مهنةٍ ما ؟

هذه الفكرة هي التي تحمل المحامي والقاضي ، والطبيب للكلام دفاعاً عن المهنة وقدسيتها . فكأنما الصحة والعدالة شيء تافه . والأساس هو وجود أطباءَ ، ومحامين ، وقضاةٍ . المهم أن تكون الأشكال الخارجية في المهنة محترمة بدقة . وهكذا حلت الوسيلة محل الغاية ، والشكل محل الأساس ، ولم تعد المهنة تصنع من أجل الجمهور ، بل الجمهور من أجل المهنة . إن الاهتمام الدائم بالشكل ، والتطبيق الآلي للقواعد يخلق هنا نوعاً من الأوتوماتية المهنية ، شبيهاً بالأوتوماتية التي تفرضها عادات الجسم على النفس ، ومضحكاً مثله . والأمثلة كثيرة ، بهذا الشأن ، في المسرح . ودونما دخول في تفصيلات البدائل والأشكال المتنوعة حول هذا الموضوع ، نذكر نصين أو ثلاثة نصوص حيث يتحدد الموضوع بالذات بكل بساطة : يقول ديافوريوس في « المريض الخيالي »(1) : « لسنا مجبرين على معالجة الناس إلا وفقاً للأصول الشكلية » . ويقول باهي في « الحب الطبيب »(1) : « من الأفضل الموت وفقاً للأصول بدلاً من النجاة مع مخالفة الأصول » . يقول ديغوناندريس في نفس الكوميديا « يتوجب دائماً الالتزام بالأصول الاجرائية ، مهما حصل » ، وقدم زميله تومس السبب لهذا فقال : « الانسان الميت ليس إلا إنساناً ميتاً ، ولكن الأصول المهملة تضر ضرراً أكيداً بكل الجسم الطبي » . وليست كلمة « بريد وازون » ، وان احتوت فكرة مختلفة قليلاً ، بأقل دلالةً في هذا الشأن :

---

(1) مسرحية من مسرحيات موليير .

« الشكلَ الشكلَ ، تمسك ، بالشكلَ . قد يضحك إنسان من قاضٍ يلبس ثياباً قصيرة ، ولكنه يرتجف لمجرد رؤية المدعي العام في الروب : الشكلَ ، الشكلَ » .

ولكن هنا يظهر أول تطبيق لقانون يبدو أوضح أكثر فأكثر ، كلما تقدمنا في عملنا . عندما يقدم الموسيقي نغماً على آلة ، تظهر نغمات أخرى تلقائياً ، أقل رنيناً من الأولى ، ومرتبطة بها ببعض العلاقات المحددة ، وتعطيها وقعها أو طابعها حينما تنضاف اليها : إنها ، كما يقال في الفيزياء ، الهارمونيك التابعة للصوت الأساس . أوَلا يمكن أن يكون الخيال الهزلي ، حتى في اختراعاته الأكثر خروجاً ، خاضعاً لقانون من نفس النوع ؟ انظروا مثلاً إلى هذه الملاحظة الهزلية : « الشكل يغلب الأساس » . إذا كانت تحليلاتنا صحيحة دقيقة فإن الشكل يجب أن يقترن بهذه التتمة : الجسم يضايق الفكر ، والجسم يتغلب على الفكر . وإذاً منذ أن يقدم الشاعر الهزلي النوتة (الملاحظة) الأولى ، فإنه يضيف اليها ، بشكل غريزي ولا إرادي ، النوتة الثانية . ويقول آخر انه « بثني على السخف المهني بسخف جسدي » .

عندما دخل القاضي بريدوازون الى المسرح وهو يتمتم ـ ألم يكن حقاً يهيئنا ، بتمتمته بالذات ، لفهم ظاهرة التحجر الفكري التي سوف يعرض علينا مشهدها ؟ أية قرابة سرية يمكن أن تربط هذا الخلل الفيزيائي (الجسدي) بهذا النقص الأخلاقي ؟ ربما كان لا بد من أن تظهر لنا هذه الآلة القضائية بذات الوقت كآلةٍ للكلام . وعلى كلٍ أن أي هرمونيك آخر لا يمكن أن يكمل بصورة أفضل الصوت الأساس .

عندما يقدم لنا موليير الدكتورين المضحكين ، في « الحب الطبيب » ، باهيس وماكروتون ، فإنه يجعل أحدهما يتكلم ببطءٍ شديد ، مقطّعاً خطابه مقطعاً مقطعاً ، في حين يجعل الآخر يتلجلج مسرعاً في كلامه . نفس المفارقة

بين المحاميين عند م. بورسونيـاك . حسب المعتاد في وتيـرة الكلام تكمن الغرابة الجسدية المخصصة لاستكمال الهزل المهني . وحيث لم يشر المؤلف الى نقص من هذا النوع ، من النادر أن لا يعمل الممثل ، بصورة غريزية ، على تركيبه أو اختلاقه .

وإذاً توجد قرابة طبيعية ، معترفٌ بها بشكل بديهي ، بين هاتين الصورتين اللتين قربنـاهمـا من بعضهـا البعض ، فـإن الفكـر يتجمـد ضمن بعض الأشكال ، ويتيبس الجسد وفقاً لبعض العيوب . وعندما ينصرف انتباهنا عن الأساس الى الشكل ، أو عن الأدبي الى الجسدي ، فإن الانطباع ينتقل الى خيالنا في الحالتين ، وفي الحالتين ، انه نفس النوع من الهزل . هنا أيضاً أردنا أن نتتبع بأمانة اتجاهاً طبيعياً . في حركة الخيال . هذا الاتجاه ، كما نذكره ، كان التالي من الاتجاهات المعروضة علينا انطلاقاً من فكرة مركزية . وهناك طريق ثالث وأخير يبقى مفتوحاً أمامنا . في هذا الطريق الأخير سوف نسير الآن .

3 ـ لنعد إذاً مرة أخيرة الى صورتنا المركزية : الميكانيك الملتصق بالحي . إن الكائن الحي المقصود هنـا هو الانسـان ، انه شخص مـا . أما الجهـاز الميكانيكي ، فهو ، بالعكس ، شيءٌ ما ، والشيء الذي يضحك إذاً هو هذا التحول المؤقت ، تحول الشخص الى شيء إذا أردنا أن ننظر الى الصورة من هذه الزاوية . لننتقل عندها من الفكرة الدقيقة ، فكرة الميكانيك الى فكرة أكثر غموضاً في فكرة الأشياء عموماً . تتحصـل لنا سلسلة جـديدة من الصـور المضحكة ، تتكون ، إن أمكن القول ، بعد تغشية اطر الصـورة الأولى ، وتُوصِلُنا الى هذا القانون الجديد : إننا نضحك في كل مرة ، نشعر فيها أن الشخص يبدو لنا وكأنه شيء .

نضحك من « سانشو بانسا » مقلوباً فوق غطاءٌ يُقْذَف به في الهواء وكأنه

طابة . نضحك من البارون منشهوسن إذا أصبح قذيفة مـدفع يتجـول في الفضاء . ولكن ، ربما تقدم بعض تمارين المهرجين في السيرك ، برهـاناً ، أثبت ، على نفس القانون . والصحيح ، أنه من الواجب تجاوز الدعابات التي ينسجها المهرج حول موضوعه الـرئيسي ، ثم الوقـوف فقط عند هـذا الموضوع بالذات ، أي عند الأوضاع ، وعند القفزات والحركات التي تشكل ما هو « تهريج » خالص ، في فن المهرج . لقد استطعت على دفعتين فقط أن أرصد هذا النوع من الهزل في الحالة النقية ، وفي الحالتـين تحصل لي نفس الانطباع . في المرة الأولى ، كان المهرجون يروحون ويجيئون ، ويتصادمون ويقعون ويقفزون وفقاً لنسق متسارع بشكـل وحيد الـوتيرة ، مـع الحرص البادي على الالتزام بالتصعيد .

وكان انتباه الجمهور يتركز أكثر فأكثر على القفز . وبصورة تدريجية ، نسي الجمهور أنه أمام أناس من لحم وعظم . فقد خيّـل اليه أنه أمام كتل ما تقع وتتصادم فيما بينها . ثم أخذت الصورة تتضح . وأخذت الأشكال تستدير ، والأجسام تتدحرج وكأنها تتجمع في كرة ، وأخيراً ظهرت الصورة التي كان كل هذا المشهد ينحو اليها ، بدون وعي ، ولا شك : طابات من كاوتشوك ، مقذوفة في كل الاتجاهات تتصادم فيما بينها . ـ ولم يكن المشهد الثاني ، وكان أكثر خشونـة أيضاً ، أقـل تعليماً وإيضـاحاً . ظهـرت شخصيتان ، بـرأس ضخم ، وبجمجمة عارية تماماً . وكانا مزودين بعِصيٍّ كبيرة . ومداورةً أخذ كل منهما يسقط عصاه على رأس الآخر . وهنا أيضاً لوحظ وجود تدرج . عند كل ضربة متلقاةٍ ، كـانت الأجسام تبـدو وكأنها تتثـاقل ، وتتيبس مـأخوذة بصلابة متزايدة . وكان الرد يأتي ، متباطئاً أكثر فأكثر ؛ إنما أكثر شدة وثقلاً وأعلى دوياً . وكانت الجماجم تدوي بشكل هائل في القاعة الصامتة . وأخيراً انحنى الجسمان ، قاسيين وبطيئـين ، مستقيمين كـالعصا . أحـدهما نحـو

الآخر . وتهاوت العصيُ للمرة الأخيرة على الرأسين بصوت كصوت المطارق الضخمة التي تقع على أعمدة من السنديان ، وكل شيء تمدد في الأرض . في هذه اللحظة بدا ، بكل وضـوح ، الايحاء الـذي قصد الفنانان زرعـه ، تدريجياً في خيال المشاهدين : « . . سوف نصبح ، وقد أصبحنا تماثيل من الخشب الصلب » .

إن غريزة غامضة قد تحمل أرواحاً جاهلة على استشعار بعضٍ من أكثر النتائج لطافة في العلم النفسي . نعرف أنه بإمكاننا أن نثير لدى فردٍ منوَّم ، بالإيحاء البسيط ، رؤى هذيانية . فيقال له أن عصفوراً قد حط على يده ، وهو يشاهد العصفور ، وهو يراه يطير . إنما يتوجب أن يكون الإيحاء دائماً مقبولاً بمثل هذه الطاعة . وفي أكثر الأحيان لا يستطيع المنوِّم بثَّ هذه الـطاعة إلا تدريجياً ، بالإيحاء التدريجي . ولهذا يحصل لكثير من الأشخاص ، عندمايذهبون الى النوم أن يروا هذه الكتل الملونة ، السائلة وغير الثابتة على شكل ، تحتل حقل الرؤية ، وتتجمد بدون شكل محسوس ، كأشياء متميزة . إن الانتقال التدريجي من المبهم الى الواضح هو إذن أسلوب الايحاء الممتاز . وأعتقد أننا نعثر عليه في عمق الكثير من الايحاءات الهزلية ، خاصة في الهزل الخشن ، حيث يتم ـ ظاهرياً ـ أمام أعيننـا تحوّل شخصٍ مـا الى شيء . ولكن هناك وسائل أخرى أكثر أمانة ، يستعملها الشعراء مثلاً الذين ربما يرمون الى نفس الغاية ، عن غير وعي .

وبإمكاننا ، عن طريق بعض ترتيبات الايقاع ، والقافية والسجع ، أن نهدهد خيالنا ، ثم نرده كما كان ، بأرجحةٍ منتظمة وبالتالي اعـداده الى أن يتلقى بخضوع الرؤية الموحى بهـا . استمعوا الى هـذه الأشعار لـرينيار(*) وانظروا إذا كانت الصورة الهاربة « لدمية » لا تقطع حقل خيالكم :

(*) شاعر فرنسي (1655-1709) كتب « المقامر » (1696).

. . . وأكثر ، إنه مدين لافراد عـديدين مبلغ عشـرة آلاف ليرة ، أو بولية لأنهم ، بدون انقطاع ، طيلة سنة حسب قوله ، لبّسوه ، وأركبوه العربة ، وأدفأوه ، وحذوه ، وألبسـوهُ القفاز وغذوْهُ ، وحلقوا له وأروَوه ، وحملوه .

ألا تجدون شيئاً من ذات النـوع في هذه المقـطوعة لفيغـارو(1) (رغم أن القصد ، ربما كان إيحاء صورة حيَوان أكثر مما هو إيحاء صورة شيء) : « أيَّ رجلٍ هو ـ انه جميل ، كبير ، قصير ، شـاب عجوز ، أشهب ، مـرقط ، خبيث ، حليق ، قرف ، يترصد ، يتنقب ، ويوبخ ، ويتأوه بآنٍ واحد » .

بين هذه المشاهد الفجة تماماً ، وهذه الإيحاءات اللطيفة جداً ، هناك مكان للعديد من التأثيرات المسلية ، ـ كل التأثيرات التي نحصل عليها عند التعبير عن أشخاص كما لو كان الكلام يجري عن أشياء عادية . ولنقتطف مثلاً أو مثلين من مسرح لابيش ، حيث نجد منها الكثير . يتأكد م. بريشون ، حينما يصعد الى العربة ، أنه لم ينسَ أياً من حقائبه . « أربعة ، خمسة ستة ، وامرأتي سبعة ، وابنتي ثمانية وأنا تسعة » .

وهناك قطعة أخرى حيث يمتدح الأب علم ابنته بهذه الكلمات « انها تذكر لك دون توقف كل ملوك فرنسا الذين حدثوا فعلاً » هذه العبـارة « الذين حدثوا فعلاً » ، دون أن تحول الملوك الى مجرد أشياء ، بـالضبط ، تشبههم بأحداثٍ لا بأشخاص . هذا التشيىء نذكره بمناسبة هذا المثل الأخير : ليس من الضروري أن نذهب الى نهاية التشبيه بين الشخص والشيء . حتى يحدث

(1) فيغارو شخصية في كل من « حلاق اشبيلية » « زواج فيغارو » . و« الأم الجانية » لبومارشه . وهو يمثل عامة الشعب بالنسبة الى الأرستقراطية والكهنوت « لاروس الاعلام » .

الأثر المضحك . يكفي الدخول في هذا الطريق ، مع التظاهر مثلاً ، بمماهاة الشخص بالوظيفة التي يمارس . ولن أذكر إلا هذه الكلمة لأحد مخاتير القرية في قصةٍ لآبوت . « إن السيد المحافظ ، الذي احتفظ لنا دوماً ، بنفس العطف ، رغم أنهم غيّروه عدة مرات منذ 1847 . . . » .

كل هذه العبارات صنعت بنفس النموذج . ويمكننا أن نركب منها عدداً لا حصر له ، بعد أن حصلنا على القاعدة . ولكن فن الروائي ، والمهرج الشعبي لا يقوم فقط على تركيب الكلام . الصعب هو إعطاء الكلمة قوتها الايحائية ، أي جعلها مقبولة . ونحن لا نقبلها إلا إذا بدت لنا أو خارجة من حالة نفسية ، أو موضوعة في مكانها وإطارها الصحيح من الظروف . من ذلك اننا نعرف أن م. بريشون كان منفعلاً جداً عند قيامه بأول رحلة له . وعبارة « الذين حدثوا » هي من العبارات التي يفترض أنها ذكرت مرات كثيرة في الدروس التي سَمّعتها الفتاةُ أمام والدها ؛ إنها تذكرنا « بالتسميعة » . وأخيراً إن الاعجاب بالآلة الادارية ، يمكنه ، عند الضرورة ، أن يصل الى حد حملنا على الاعتقاد أن لا شيء يتغير في المحافظ عندما يتغيّر الاسم وان الوظيفة تتم بصورة مستقلة عن الموظف .

ها نحن قد بَعُدْنا كثيراً عن السبب الأساس في الضحك . إن هذا الشكل الهزلي ، المستعصي على التفسير بذاته ، لا يُفْهم فعلاً إلا بمقارنته بشكل آخر ، يضحكنا إلا لقرباه من شكل ثالث ، وهكذا دواليك ولمدة طويلة جداً : حيث أن التحليل النفسي ، مهما كان واضحاً ومهما كان مقنعاً ، بالافتراض ، يَضِلُّ بالضرورة ان لم يمسك بالخيط الذي قاد الانطباع الهزلي من طرف الى طرف آخر ، في السلسلة . من أين جاءت هذه الاستمرارية في

(O) كاتب فرنسي (1828 -1885) صحفي وقصاص (ملك الجبال ؛ الرجل ذو الاذن المقطوعة ، قصة رحل شجاع) .

التقدم ؟ ما هو الضغط اذن ، وما هي الدفعة الغريبة التي دفعت بالهزل من صورة الى صورة ، بعيداً بعيداً عن نقطة المنشأ ، الى أن تجزأ وضاعَ بالمشابهات البعيدة إلى أقصى الحدود ؟ ثم ما هي القوة التي تفرع وتجزىء أغصان الشجرة إلى غصينات ، والجذر الى جذيرات ؟ هناك قانون حتمي يتحكم بكل طاقة حية ، مهما كان الوقت المتاح لها قصيراً . فيجعلها تغطي أكبر ما يمكنها من فضاء . ولكنها قوة حية ، تلك التي في الابداع الهزلي ، إنها نبتة فريدة تنبت بقوة على الأقسام الصخرية من التربة الاجتماعية ، بانتظار أن تتيح لها التنشئةُ القدرةَ على مزاحمة المستحضرات الأكثر رهافة في الفن .

لقد بعدنا جداً عن الفن الكبير ، ـ هذا حق ـ من خلال أمثلة الهزل التي مرت تحت أعيننا ولكننا نقترب منه أكثر فأكثر ، دون أن نصل تماماً ، في الفصل الذي سيلي .

تحت الفن هناك البراعة والتحايل . في هذه المنطقة من البراعات ، المتوسطة الموقع بين الطبيعة والفن ، سوف ندخل الآن . إننا سنعالج الهزل عند المؤلف الهزلي وعند رجل الفكر .



الفصل الثاني

هزل الواقع وهزل الكلمات

درسنا الهزل في الأشكال وفي الحالات أو المواقف . وفي الحركات عموماً . وعلينا الآن أن نبحث عن الهزل في الأفعال وفي الوقائع أو الأوضاع [الخارجية] . لا نشك أن هذا النوع من الهزل نجده بسهولة في حياتنا اليومية . وإذا كان صحيحاً أن المسرح هو تكبير وتبسيط للحياة فإن الكوميديا يمكنها أن تقدم لنا ، حول هذه النقطة الخاصة من موضوعنا ، معلوماتٍ أفضل مما تقدمه الحياة الحقيقية . ربما يتوجب علينا أيضاً الإيغال في التبسيط إلى أبعد من ذلك أيضاً والعودة الى ذكرياتنا الأقدم ، والبحث ، في الألعاب التي كانت تسلي الطفل ، عن الرسيمة الأولى للتركيبات التي تضحك الانسان . في أغلب الأحيان نتكلم عن مشاعرنا المؤنسةَ أو المؤلمة كما لو كانت قد ولدت عتيقة ، كما لو أن كُلاً منها لم يكن له تاريخه . في أغلب الأحيان ، بشكل خاص نتجاهل ما هو صبياني ، كما يقال ، في غالبية انفعالاتنا السعيدة المفرحة . كم من الذات الحالية تتقلص مع ذلك ، إن نحن تفحصناها عن قُرب ، بحيث لا تعود إلا ذكريات للذاتٍ مضت ! ماذا يبقى من كثير من انفعالاتنا إن نحن رددناها الى الشيء المحسوس فعلاً وبدقة ، وان نحن طرحنا منها كل ما هو ذكرى خالصة ؟ ومن يعرف أننا، ابتداءً من سنٍ معينة، لن نصبح محصّنين ضد الفرح الطازج والجديد ، وما إذا كان الطفّ مؤنسات

الانسان الناضج هو شيءُ آخرُ غير ذكريات الطفولة المتأججة ، كنسمةٍ عابقةٍ يرسلها الينا ، بشكل نفحات تندر أكثر فأكثر ، ماضٍ يزداد بعداً ؟ ومهما كان الجواب على هذا السؤال الكثير العمومية ، تبقى هنـاك نقطةٌ خـارج نطاق الشك : وهي أنه لا يمكن أن يكون هناك انفصال وانقطاع بين لذة اللعب عند الطفل ، وبين نفس اللذة عند الانسان . إن الكوميديا هي لعبة خالصة ، لعبـة تقلد الحياة . وإذا كـانت العاب الـطفل ، وهـو يتعامـل مع الـدمى واللعبات ، فإن كل شيء يتم عن طريق الخيوط ، أليست هذه الخيوط بالذات هي التي يجب أن نعثر عليها بعد أن أذابها الاستعمال ، في الخيوط التي تربط بين أوضاع الكوميديا ؟ ننطلق إذاً من ألعاب الطفل . ولنتتبع التقـدم غير المحسوس الذي به يُكَبِّـرُ دمياته ، فيحييها ويردُّها الى حالٍ من التردد النهائي حيث ـ وإن لم تنفك عن أن تكون دمى ـ ، ـ فإنها تتحول مع ذلك الى أشخاص من البشر . وهكذا نحصل على شخصيات الكوميديا . ونستطيع التثبت ، عليها ، من القانون الذي تركته لنا تحليلاتنا السابقة ، وهو قانون بواسطته نضع تعاريف للحالات التي يكون عليها المهرج الشعبي عموماً .

« يكون مضحكاً كلُ ترتيب للأفعال وللأحداث يوحي لنا وهماً بأن الحياة قد دبت ضمن الترتيب الميكانيكي » .

I ـ العفريت ذو الزنبرك . ـ لقد لعبنا جميعاً في الماضي بلعبة العفريت الذي يخرج من علبته : نكبسه فيقفز. ونكبسـه أكثر فيقفـز أعلى . ونغمسـه تحت غطائه ، وفي أغلب الأحيان يفجر كل شيء . لست أعلم إذا كانت هذه اللعبة قديمة جداً . ولكن نوع التسلية الموجودة فيها ، هـو بالتـأكيد قـائم في كل الأزمنة . إنه الصراع بين عنادين ، أحدهما ميكانيكي خالص ، ينتهي عادة بالخضوع للآخر الذي يتسلى به . إن الهر الذي يلعب بالفأرة ، فيتركها كل

مرة تذهب كما لو كانت زنبركاً ، ثم يوقفها جامدة بضربة من يده ، انه يوفر لنفسه تسلية من نفس النوع .

ننتقل الآن الى المسرح . ونبدأ بمسرح غينيول[1] . عندما يتقدم المفوض الى المشهد ، فإنه يتلقى في الحال ، كقصاص ضربة عصا تقضي عليه . وينتصب من جديد فتوقعه في الأرض ضربة جديدة ، ويتم التكرار مجدداً فيتجدد القصاص . ووفقاً للنسق المتزن في الزنبرك الذي يمتد ويتقلص ، ينبطح المفوض وينهض ، في حين يتزايد ويكبر ضحك المشاهدين .

نذكر الآن زنبركاً أدبياً أخلاقياً : أيّ فكرة يُعبر عنها فتقمع ، فيُعبر عنها أيضاً بشكل موجةٍ من الكلمات تندفع فتوقف ولكنها تنطلق دائماً . ويُخَيَّلْ إلينا من جديد أننا نرى قوة تعاند يقابلها عناد آخر يضربها . ولكن هذه الرؤية تفقد ماديتها ، وعندها لا نكون أمام مشهد من مشاهد غينيول ؛ إننا نشاهد كوميديا حقيقية .

إن الكثير من المشاهد الهزلية يُرَدُّ فعلاً إلى هذا النمط البسيط ، من ذلك مشهد مأخوذ من الزواج الاكراهي بين سغاناريل وبانكراس . والهزل كله يأتي من صراع بين فكرة سغاناريل الذي يريد أن يكره الفيلسوف على الاستماع له ، وعناد الفيلسوف ، وهو آلةٌ حقيقية تتكلم وتعمل بصورة أوتوماتيكية . وكلما تقدم المشهد ، تنتصب صورة الشيطان ذي الزنبرك بصورة أبرز ، إلى درجة أن الشخصيات بذاتها تتبنى الحركة ، حركة سغاناريل وهو يدفع كل مرة ، ببنكراس الى الكواليس . ويعود بنكراس كل مرة الى المسرح لكي يثرثر من جديد . وعندما ينجح سغاناريل في إدخال بنكراس

(1) شخصية شعبية فرنسية يعود تاريخها الى أواخر القرن الثامن عشر . وأصله من مدينة ليون . وهو يمثل العقلية الشعبية المناوئة لرجال السلطة .

وحبسه داخل المنزل (وأوشك أن أقول في عمق العلبة) يـظهر من جـديد وفجأة ، رأس بنكراس من الشباك المفتوح كما لو أنه يُطيِّـره غِطاءٌ .

نفس لعبة المشهد في « المريض الخيالي » : ان الطب المهان يصب عـلى إرغان ، بفم م . بورغون التهديد بكل الأمراض . وفي كل مرة ينهض ارغان عن الكنبة ، كما لو كان يريد تسكير فم بورغون ، نشاهد هذا الأخير ، يغيب لحظة ، كما لو أنه غيب في الكواليس ، ثم يعود فيظهر على المسرح ، كما لو كان يحركه زنبرك ، وعلى فمه لعنة جديدة . وتتكـرر نفس الصرخـة : « مسيو بورغون ! » لتملأ لحظات هذه الكوميديا الصغيرة .

فلنركز أكثر أيضاً على صورة الزنبرك الذي يتمدد ثم يتقلص ، ثم يتمدد من جديد . ولنستخرج منه الشيء الجوهري . إننا سنحصل على وسيلة من الوسائل المعتادةَ في الكوميديا الكلاسيكية وهي **التكرار** .

من أين يأتي الهزل في تكرار كلمةٍ على المسرح ؟ عبثاً نبحث عن نظرية في الهزل تجيبنا بشكل مُرْضٍ على هذه المسألة البسيطة جداً . وتبقى المسألة بدون حل ، طالما نحن نريد الوصـول الى تفسير لسمـةٍ مضحكة في هـذه السمة بالذات ، معزولة عن ما توحيه إلينا . إننا لن نجد في أي مكانٍ ، ما يدل بصورة أفضل على عدم كفاية الطريقة العادية . ولكن الحقيقة أنه إذا تركنا جانباً بعض الحالات الخُصوصية جداً والتي نعود اليها فيما بعد ، يتبين لنا أن كرار كلمة لا يعتبر مثيراً للضحك بذاته . إن التكرار لا يضحكنا إلا لأنه يمثل أ من اللعبة الخصوصية بالعناصر الأدبية الأخلاقية ، لعبةٍ ترمز بذاتها إلى بةٍ مادية خالصة . إنها لعبة الهر الذي يتسلى ويلعب بالفأرة ، ولعبة الطفل لذي يدفع ويدفع العفريت داخل صُندوقه ، ـ ولكنها لعبة مهذبة ، معنوية ، نقلت الى إطار المشاعـر والأفكار . والآن نصـوغ القانـون الذي يُعَـرِّفُ ، برأينا ، الآثار الرئيسية الهزلية لتكرار الكلمات فوق خشبة المسرح :

« في التكرار الهزلي للكلمات ، تكون هناك عموماً كلمتان موجودتان ، وشعور مضغوط ينفجر كالزنبرك وفكرة تتلهى في ضغط الشعور من جديد » .

عندما يَقص دورين(1) على أورغون(1) مرض زوجته، ويقاطعه هذا باستمرار ليستعلم عن صحة تارتوف ، يعطينا السؤال المتكرر دائماً : « وتارتوف ؟ » الاحساس الواضح جداً بزنبرك ينطلق . وهذا الزنبرك هو ما يحرص دورين على دفعه تكراراً عندما يعود كل مرة إلى ذكر مرض أ ْلمير . وعندما يأتي سكابين(2) ليعلن للعجوز جيرونت أن ابنه قد اقتيد الى السجن فوق السفينة الشهيرة ، وان من الواجب افتداؤه بسرعة ، فإنه كان يتلاعب بشح جيروند تماماً كما كان يتلاعب دورين بعماوة قلب أورغون ، فالشح ، ما ان يكبت ويضغط ، إذ به ينطلق أوتوماتيكياً ، وهذه الأوتوماتيكية هي التي أراد موليير إبرازها بالتكرار الآلي لجملةٍ يُعبّر فيها عن اللهفة على المال الذي يتوجب دفعه : « يا للشيطان ماذا ذهب يفعل في هذه السفينة ؟ » . وتذكر نفس الملاحظة في المشهد حيث يصور فالير لهارباغون أنه يخطىء بزواج ابنته لرجلٍ لا تحبه . فيُقاطعه شح هارباغون بعبارة « بدون دوطة » ! . ونحن نرى عبر هذه الكلمة التي تتكرر بصورة أوتوماتيكية ، أوالية ذات تكرار تدفع اليه الفكرة الثابتة المترسخة .

والصحيح أحياناً أن هذه الأوالية تكون أقل بروزاً وأصعب استشفافاً .

وهنا نلامس صعوبة جديدة في نظرية الهزل . هناك حالات يتجمع فيها الاهتمام في شخصية وحيدة تتضعف ، ويقوم فيها محاورُها بدور الموشور

---

(1) بطلان في مسرحية تارتوف أو المنافق المتظاهر بالورع لموليير .

(2) بطل مسرحية « احتيالات سكابين » لموليير .

المجرّد ، إن جاز التعبير ، وعبره يتم التضعيف . ونوشك عندها أن نضل الطريق إن نحن بحثنا عن سرّ الأثر المضحك في ما نسمع ونشاهد ، أي في المشهد الخارجي الذي تقوم به الشخصيات ، وليس في الكوميديا الداخلية التي لا يكون هذا المشهد الا انعكاساً لها . مثاله : عندما يجيب ألْسست[1] بعناد « أنا لا أقول هذا » وهو يوجه خطابه الى أورونت الذي يسأله إذا كان يجد أشعاره سيئة ، فالتكرار مضحك ، ومع ذلك من الواضح أن أورونت لا يتلهى هنا مع آلسست باللعبة التي سبق ووصفناها منذ لحظة . إنما هنا يجب الحذر ! يوجد هنا في الواقع ، رجلان في السست ، من جهة « المتشائم » المبغض للناس الذي آلى على نفسه الآن أن يقول لهم واقعهم ، ومن جهة أخرى هناك النبيل الذي لا يستطيع ، مرةً واحدة ، أن يتجاهل أشكال اللياقة ، أو حتى ، ربما ببساطة ، الانسان الممتاز ، الذي يتراجع في اللحظة الحاسمة حيث يجب الانتقال من النظرية الى الفعْل ، الى سر كرامة انسان ، أو إيلامه . والمشهد الحق لا يكون عندئذٍ بين السست وأورونت ، بل بين السست والسست بالذات ، بين هاتين الشخصيتين . توجد واحدة تريد أن تنفجر والأخرى تسكر لها فمها في اللحظة التي توشك فيها أن تقول كل شيء . إن كل واحدة من العبارات « أنا لا أقول هذا ! » تمثل جهداً متزايداً من أجل كبت شيء ما يدفع ويضغط لكي يخرج . إن اللهجة في هذه العبارات « أنا لا أقول هذا ! » تصبح أكثر فأكثر عنفاً ، لأن السست يغضب بشكل متزايد ـ لا ضد أورونت ، كما يُعتقدُ ، بل ضد نفسه . وهكذا يتنامى ضغط الزنبرك دائماً ويتجدد ، ويقوى دائماً حتى الانفجار النهائي . إن أوالية التكرار هي إذن دائماً واحدة .

أنْ يصل رجل الى القرار بأن لا يقول إلا ما يؤمن به حتى ولو أدى به

(1) الشخصية الرئيسية في مسرحية موليير : (الميزانتروب أو كاره البشر) .

ذلك الى « التصادم مع كل الجنس البشري » ، ان هذا ليس بالأمر الهزل حتماً ؛ انها الحياة ، وربما أفضل الحياة. وان يقوم رجل آخر ، من لطفل في خُلُقِهِ أو بفعل الأنانية أو الاحتقار ، فيفضل أن يقول للناس ما يرضيهم ، إن هذا هو من الحياة أيضاً ، وليس في هذا كله ما يحملنا على الضحك . وأجمع هذين الرجلين في شخص واحد ، وتصور أن شخصيتك تتردد بين الصراحة التي تجرح وبين تهذيب يخدع ، إن هذا الصراع بين شعورين متناقضين ، ليس بالمضحك . بل يبدو [هذا الصراع] جدياً إذا توصل الشعوران الى الانتظام ضمن تضادهما بالذات ، والى التقدم معاً ، والى خلق حالة نفسية مركبة ، وأخيراً الى اعتماد تعايش واقعي ، يعطينا تماماً وكمالاً الشعور المعقد بالحياة . ولكن افترض الآن ، في رجل يعيش حياته براحة ، هذين الشعورين متناقضين وغير متهادنين ؛ وافترض أن الرجل يتأرجح بينهما ؛ وافترض ، بشكل خاصّ ، ان هذه الأرجحة تصبح ميكانيكية صريحة وذلك باعتماد الشكل المعروف ، شكل جهاز معتاد ، بسيط ، طفولي : « تتحصل لك هذه المرة الصورة التي عثرنا عليها في الأشياء المضحكة ، وتحصل على « الميكانيكية في الكائن الحي » ، وتحصل على الهزل أو المضحك .

لقد ركزنا ، نوعاً ما ، على هذه الصورة الأولى ، صورة العفريت ذي الزنبرك ، من أجل أن نُفْهِمَ كيف تقلب البراعةُ الهزلية ، بصورة تدريجية ، الأوالية المادية الى أوالية أدبية أخلاقية . وسوف ندرس لعبة أو لعبتين أخريين ، على أن نكتفي الآن بإشارتين مختصرتين .

2 ـ الدمية ـ الشخص ذات الخيوط ـ كثيرة هي المشاهد الكوميدية حيث تعتقد شخصيةٌ ما انها تتكلم وتتصرف بحرية ، وحيث تحتفظ هذه الشخصية ، بالتالي ، بجوهر الحياة ، في حين أنها إذا نظِر إليها من زاوية ما فإنها تبدو كمجرد لعبة بين يدي شخص آخر يتلاعب بها . من الدمية التي

يتلاعب الطفل بها بخيط الى جيرونت وإلى آرغانت الذي يتلعب به سكابين ، تبدو المسافة سهلة القطع . والأفضل أن تستمع الى سكابين نفسه : « لقد تم العثور على الآلة تماماً » وأيضاً . « إن السماء هي التي قادتهم الى شباكي » ، الخ . وبغريزة طبيعية ، ولأننا نحب أكثر ، على الأقل في الخيال ، أن نكون خادعين لا مخدوعين ، فإن المشاهِدَ يميلُ الى جهة المخاتلين ، فهو يعقد حلفاً معهم ، وبعدها ـ وكما الطفل الذي حصل من رفيق له ، على موافقة بأن يعيره لعبته ، فإنه يقوم هو بنفسه بتسيير الدمية ، على المسرح ، جيئةً وذهاباً ، بعد أن استلم خيوطها . وعلى كلٍ ان هذا الشرط الأخير ليس شرطاً لازماً . فقد نبقى أيضاً خارج ما يجري تماماً ، شرط أن نحتفظ بالاحساس الواضح بوجود ترتيب ميكانيكي . وهذا ما يحصل في الحالات التي يتأرجح فيها الشخص بين أمرين متعارضين يجب الانحياز اليهما ، وكل فريق يشده اليه مرة ومرة : مثاله بانورج(1) وهو يسأل بيار وبول إذا كان سيتزوج . ونلاحظ أن المؤلف الهزلي يحرص عندئذٍ على تجسيد الأمرين المتعارضين بأشخاص . فإذا انعدم وجود المشاهد ، فلا بدَّ من ممثلين يمسكون بالخيوط .

إن كل الجدّية في الحياة تأتيها من حريتنا . إن المشاعر التي انضجناها ، والأهواء التي احتضناها ، والأفعال التي قلبناها ، وقررناها ونفذناها ، وأخيراً ما يصدر عنا ، وما هو ذاتنا ومالنا ، هذا ما يعطي للحياة مسارها المأسوي أحياناً والخطير عموماً . فماذا يتوجب لتحويل كل هذا الى كوميديا ؟ يتوجب تصور أن الحرية الظاهرة تغطي لعبة خيوط ، واننا هنا ، في هذه الدنيا ، كما يقول الشاعر :

---

(1) شخصية اخترعها رابلي الفرنسي (1494 -1553) في كتابه بانتاغرويل ، فاسق ، جبان انما ذكي وهو رفيق بانتاغرويل الأمين .

.. مجرد دمياتٍ ، خيطها بين يدي « الضرورة »

وإذاً لا يوجد مشهد حقيقي ، جدي ، بل ودراماتيكي ، لا يستطيع الخيال البارع ، تحويله الى هزلي وذلك ببعث وبثّ هذه الصورة البسيطة . لا توجد لعبة لها مثل هذا المجال الأوسع المفتوح .

3 ـ كرة الثلج ـ وبقدر ما نتقدم في هذه الدراسة لوسائل الكوميديا ، فإننا نفهم بصورة أفضل الدور الذي تلعبه ذكريات الطفولة . إن هذه الذكريات ، ربما تتناول ، هذه أو تلك من اللعبات الخصوصية ، أقل مما تتناول الجهاز الميكانيكي الذي تعتبر اللعبة أحد تطبيقاته . إن نفس الجهاز العام يمكن أن ينوجد في الألعاب المختلفة جداً ، كنفس قطعة الأوبرا في الكثير من البراعات الخيالية الموسيقية . المهم هنا ، ما الفكر يتمسك به ، ما يحصل ، بتدرج غير محسوس ، من ألعاب الطفل الى ألعاب الرجل الكبير ، هو الرسيمة ، رسيمة التركيبة ، أو إذا شئت ، الصيغة المجردة التي تعتبر هذه الألعاب تطبيقات خصوصية لها . هذه ، مثلاً ، كتلة الثلج تتدحرج ، وتكبر وهي تتدحرج . ويمكننا أيضاً تصور جنودٍ من رصاص [بلاستك اليوم] مصفوفين بالصف وراء بعضهم البعض : فإن دفعنا الأول فإنه يقع على الثاني ، الذي يوقع الثالث ، ويستمر الوضع خطيراً الى أن ينطرح الجميع الى الأرض . أو أيضاً ، إنه قصر من كرتون محكم التركيب . فإذا لمسنا الكرتونة الأولى فإنها تتردد في السقوط ، ولكن جارتها وقد تزعزعت تسقط أسرع منها ، ويتسارع العمل التخريبي في دربه ويركض بشكل محموم نحو الكارثة الأخيرة . كل هذه الأشياء متنوعة جداً ، ولكنها توحي لنا ، إن أمكن القول ، بنفس الصورة المجردة ، صورة أثر ينتشر متزايداً فينضاف إليه ، أثر وأثر ، بحيث أن السبب ، التافه أصلاً ، يؤدي بفعل التقدم الضروري الى نتيجة مهمة بمقدار ما هي غير متوقعة . لنفتح الآن كتاب صور أطفال : سوف

نرى هذا الجهاز يتدرج لكي يتخذ شكل مشهد هزلي . (أخذت عشوائيا « سلسلة ابينال »(1)) : هذا زائر يدخل مسرعاً الى صالون : انه يدفع امرأة فيَنكَبُ فنجانُها الشاي على رِجْلِ عجوزٍ ، فيزحط فيكسر زجاجاً يقع في الشارع على رأس رجل شرطة الأمر الذي استنفر الشرطة كلها ، الخ . ونجد نفس الترتيب في الكثير من الصور برسم الأشخاص الكبار . في كتب « التواريخ بدون كلام » التي « يشخترها » الرسامون الهزليون ، هناك شيء ما يتنقل ويتنقل معه اشخاص ملتصقون به : ومن مشهد الى مشهد ، يؤدي تغيير موقع الشيء الى تغييرات ميكانيكية تتزايد خطورتها ، بحسب الوضع فيما بين الأشخاص . لننتقل الآن الى الكوميديا . كم من المشاهد التهريجية ، وكم من الكوميديات بالذات تتحول الى هذا النمط البسيط . فلنجرب أن نعيد قراءة حكاية شيكانو في « المتخاصمين » [محبي التخاصم أمام القضاء] : إنها دعاوى تتوالد من دعاوى ، والأوالية تعمل بشكل متسارع (إن راسين يعطينا هذا الاحساس بتسارع متزايد ، حين يضغط أكثر فأكثر على عبارات النزاع ، ويرصها بعضَها الى بعض) الى أن تكلف الدعوى المقامة من أجل حملة قش ، صاحبها ثروته . نفس الترتيب نجده أيضاً في بعض مشاهد « دون كيشوت » ، مثلاً مشهد « الأوتيل » حيث يؤدي تسلسل الأحداث الغريب الفريد إلى أن يضرب صاحب البغال سانشو ، الذي يصفع ماريتورن ، التي عليها ينقض صاحب الأوتيل ، الخ . نصل أخيراً إلى المسرحية الهزلية الحديثة . هل من الضروري التذكير بكل الأشكال التي تدخل فيها هذه التركيبة نفسها ؟ هناك شكل شائع يستعمل في أغلب الأحيان : وهو أن شيئاً ما مادياً (رسالة مثلاً) يكون ذا أهمية كبرى بالنسبة الى

(1) عاصمة مقاطعة الفوج في فرنسا . اشتهرت بصناعة الكوتشوك ، والبناء الميكانيكي . ومركز العاب خيالية شعبية ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر .

بعض الشخصيات ، وانه من الواجب العثور عليه مهما كلف الثمن . هذا الشيء الذي يختفي دائماً ، في كل مرة يُظن أنه قد تم العثور عليه ، يتنقل عندئذٍ عبر الغرف ، وهو يتسبب في طريقه بأحداث تتزايد خطورتها ، بمقدار ما تكون غير متوقعة . إن كل هذا يتشابه ، بصورة أولى ، حتى ليخيل الينا في بادىء الأمر أننا أمام لعبة أطفال . إنه دائماً أثر كرة الثلج .

من شأن التركيبة الميكانيكية انها تكون عموماً قابلة للارتداد . إن الولد يأنس برؤية كرة تقذف فتصيب أوتاداً فتقلبها جميعاً في دربها مضاعفة بذلك التخريب . وهو يضحك أكثر أيضاً عندما تعود الكرة ، بعد دوران وارتدادٍ ، وترددٍ من كل الأنواع ، الى حيث انطلقت . وبكلام آخر ، إن الأوالية التي وصفناها لتونا ، هي مضحكة عندما تكون مستقيمة ؛ وتصبح أكثر إضحاكاً عندما تصبح دائرية ، وان جهود الشخص تنتهي ، بفعل مسننات مركبة تركيباً يؤدي بفعل السبب والأثر الحتمي ، إلى رد الكرة ، ببساطة ، إلى نفس المكان .

ولنرى أن العديد من المسرحيات الهزلية تدور حول هذه الفكرة . قبعة من قش إيطاليا أَكَلَها حصان وهناك قبعة وحيدة مماثلة موجودة في باريس ، ومن الواجب العثور عليها . هذه القبعة التي تتراجع دائماً في اللحظة التي سيتم الامساك بها ، تجعل الشخصية الرئيسية تركض . وهذا بدوره يجعل الآخرين يركضون متشبثين به : مثل المغناطيس يجذب وراءه ، بجذب ينتقل من قرب الى قرب ، حتاتة الحديد المتعلق بعضها ببعض . وأخيراً ، وبعد حادث يجر حادثاً ، عندما يُظَنُّ الوصول الى الهدف ، يتبين أن القبعة المبتغاة بعد مشقة ، هي ذاتها القبعة التي أكلها الحصان .

ونجد نفس الأوديسة [«الحكاية الطويلة »] في كوميديا أخرى ليست أقل شهرة وضعها لابيش . في بادىء الأمر يظهر أمامنا رجل أعزب هرم وفتاة

عانس ، يلعبان بالورق كعادتهما يومياً . وهما أصدقاء منذ زمن طويل . وقد تقدما بطلبات زواج ، كلٌ على حدة ، الى نفس مؤسسة الزواج . وبعد آلاف الصعوبات والمعاكسات المتتالية ، ركضا جنباً الى جنب ، في ساحة القاعة الى اللقاء الموعود الذي وضعهما تماماً وكمالاً وجهاً لوجه . نفس الأثر الدائري ، ونفس الرجوع الى نقطة الانطلاق ، في قاعة أكثر حداثة وجدة . زوج مضطهد ظن أنه ينجو من زوجته ومن حماته عن طريق الطلاق . وتزوج من جديد . ولكن اللعبة المحبوكة ، لعبة الطلاق والزواج تعيد اليه زوجته القديمة ، إنما مقرونة بمصيبة أكبر بحماة جديدة شكلاً .

عندما نفكر بزخم وبتواتر هذا النوع من الهزل ، نفهم أنه قد لفت خيال بعض الفلاسفة . إن بذل الجهد الكثير ، من أجل العودة ، بدون أن نعرف ، الى نقطة الانطلاق ، يعني تقديم جهد كبير من أجل نتيجة عدم . وقد نرغب بتعريف الهزل وفقاً لهذه الطريقة الأخيرة . هكذا بدت فكرة هربرت سينسر : إن الضحكة هي دلالة على جهد يلتقي فجأة الفراغ . وقد سبق لكانت أن قال : ان الضحكة تأتي من توقع ينحل فجأة الى لا شيء » . نحن نعترف ان هذه التعاريف تنطبق على أمثلتنا الأخيرة ، وانه يتوجب علينا أيضاً إدخال بعض الحصر والتضييق على صيغتها ، إذ يوجد الكثير من الجهود العديمة الفائدة والتي لا تضحك . وإذا كانت أمثلتنا الأخيرة تعرض سبباً كبيراً يؤدي الى أثر صغير ، فانا قد ذكرنا من قبلُ ، أمثلة غيرها يجب أن تُعرَّف بشكل مخالف : أثر كبير يخرج من سبب صغير . الحقيقة أن هذا التعريف الأخير قلما تكون له قيمة أكبر من الأول . والتفارق بين السبب والأثر ، ان بدا في هذا الاتجاه أو ذاك ، لا يعتبر السبب المباشر للضحك . نحن نضحك من شيء ما قد يظهره هذا التفارق في بعض الأحيان ، وأقصد الترتيب الميكانيكي الخصوصي الذي يبينه لنا هذا التفارق ، شفافاً وراء سلسلة من الآثار ومن

الأسباب . اهملْ هذا الترتيب عندها تتخلَّ عن الخيط الموصل الوحيد الذي يمكن أن يقودك داخل هذه المتاهة من الهزل : وعندها تبقى القاعدة التي اعتمدتها أنت والقابلة للتطبيق على بعض حالات مختارة بعناية معرضةٍ للالغاء لدى مواجهتها أول مثل عارض يعترضها .

ولكن لماذا نضحك من هذا الترتيب الميكانيكي ؟ أن يبدو لنا تاريخ فرد ، أو تاريخ مجموعة ، في لحظة معينة ، كلعبة مسننات ، أو لعبة ذات زنبرك أو خيوط ، إن هذا يبدو غريباً ، بدون شك ، ولكن من أين تأتي الصفة الخصُوصية في هذه الغرابة ؟ ولماذا هي مضحكة ؟ على هذا السؤال الذي سبق وطرح علينا في كثير من الأشكال نقدم دائماً نفس الجواب . إن الأوالية اليابسة التي نعثر عليها من وقت إلى آخر ، وكأنها دخيلة على الاستمرارية الحية في الأشياء البشرية ، لها عندنا أهمية خاصة جداً لأنها تبدو كسهو في الحياة . ولوْ أنَّ الأحداث تستطيع أن تكون دائماً ، وبدون توقف ، واعيةً لمجراها الذاتي ، فإنه لن يكون فيها مصادفات ، ولا لقاءات ، ولا سلاسل دائرية ؛ كلٌ شيء يتدرج الى الأمام ويتقدم باستمرار . وإذا كان الرجال متنبهين دائماً للحياة ، وإذا نحن عاودنا باستمرار الاتصال بالغير ، وبأنفسنا أيضاً ، فلا شيء على الإطلاق يبدو وكأنه يحدث فينا بفعل الزنبرك أو الخيوط . إن المضحك هو هذا الجانب من الانسان الذي يشبه فيه الانسان شيئاً ما جامداً. إن المضحك هو هذا المظهر من التصرفات البشرية الذي يُقلد ، بتيبسه تيبساً من نوع خاص ، أواليةً خالصةً بسيطةً هي الأوتوماتية ، إنه يُقلد أخيراً الحركة بدون الحياة . إن المضحك يعبر إذن عن نقص فرْدي أو جماعي يستدعي التصحيح المباشر . إن الضحك ، هو هذا التصحيح بالذات . الضحك هو نوع من الحركة الاجتماعية يُبرز أو يقمع نوعاً من السهو الخصوصي عند الأشخاص وفي الأحداث .

ولكن هذا بالذات يدعونا الى البحث أبعد وأعلى . لقد تسلينا حتى الآن في البحث ، في ألعاب الانسان ، عن بعض التركيبات الميكانيكية التي تسلي الطفل . وكان هذا نوع عملي من التصرف . وقد حان الوقت لمحاولة استقراءٍ منهجيٍ وكاملٍ ، وللذهاب الى المنبع بالذات والى المبدأ الدائم والبسيط من أجل استخلاص الوسائل المتعددة والمتنوعة في المسرح الهزلي . إن هذا المسرح كما قلنا ، يدمج الأحداث بشكل يُدخل الآلية في الأشكال الخارجية للحياة . فلنحدِّد إذنْ السماتِ الأساسيَة التي بها تبدو الحياة ، إذا نُظر اليها من الخارج ، مختلفةً ومفْترقة عن الآوالية الوسيطة . ويكفينا عندئذٍ أن ننتقل الى السمات المتناقضة لكي نحصل على الصيغة المجردة ، العامة هذه المرة والكاملة : صيغة وسائل الكوميديا الحقيقية والممكنة .

تبدو الحياة لنا وكأنّها تطور في الزمن ، وكأنها نوع من التعقيد في الفضاء . إذا نظر الى الحياة من حيث الزمن ، فهي التقدم المستمر في كائن يشيخ باستمرار : وهذا يعني أنها لا تعود الى الوراء ، ولا تتكرر اطلاقاً . فإذا نظر اليها في الفضاء فإنها تعرض أمام أعيننا عناصر متواجدة ومتماسكة فيما بينها بوثوق حميمي ، وبتراكب حصري ، الى درجة أن أياً من هذه العناصر لا يمكن أن ينتمي بذات الوقت الى جسمين مختلفين : كل كائن حي يشكل جهازاً مغلقاً من الظاهرات غير قابل للتداخل مع أجهزة أخرى . تغيرٌ مستمرٌ في المظهر ، لا ارتدادية في الظاهرات ، فرْدانية كاملة في سلسلة مغلقة بذاتها ، هذه هي السمات الخارجية (الحقيقية أو الظاهرية ، لا يهم) التي تميز الكائن الحي عن الميكانيكي الخالص . ولنأخذ من هذا نقيضه : فيحصل لدينا ثلاثة أساليب نسميها ، ان أحببت التكرارَ ، الارتدادَ ، وتداخلَ السلاسل . من السهل أن نرى أن هذه الأساليب هي أساليب المهزلة ، وأنه لا يمكن أن يكون خلافها .

إننا نجدها ، أول الأمر ، ممزوجة بكميات متنوعة ، في المشاهد التي استعرضناها ، وبصورة أولى في ألعاب الأطفال التي تستحدث هذه الأساليبُ أواليتها ، إننا لن نتأخر في القيام بهذا التحليل . ويكون من الأكثر إفادة دراسةً هذه الأساليب في حالة النقاء حول أمثلة جديدة . لا شيء يكون أكثر سهولة ، إذ اننا نجدها ، بحالتها النقية في الكوميديا الكلاسيكية ، كما في المسرح المعاصر .

1 ـ التكرار ـ لم تعد المسألة ، كما منذ لحظة ، مسألة كلمة أو جملةٍ يرددها شخص ، بل المسألة هي مسألة حالة أو وضع ـ أي مسألة تركيبة من الظروف ، تعود ، كما هي ، على عدة دفعات بارزة بالتالي ، من خلال المجرى المتغير للحياة . وتقدم لنا التجربة هذا النوع من الهزل ، إنما في حالة أوالية فقط . من ذلك اني التقيت ذات يوم في الشارع صديقاً لم أكن قد رأيته منذ زمن بعيد ؛ الوضع لا يتضمن أي شيء من الهزل ، ولكن ، إذا التقيته من جديد في نفس اليوم ، وأيضاً مرةً ثالثة ورابعة . فإننا نضحك جميعاً من المصادفة » . تصور عندها سلسلة من الأحداث الخيالية التي توحي لك بوهم الحياة ، ما يكفي ، وافترض ، داخل هذه السلسلة التي تتصاعد ، نفس المشهد يتكرر ، أما مع نفس الشخصيات ، أو مع شخصيات مختلفة : انك تحصل أيضاً على مصادفة إنما أكثر عجباً . تلك هي الاعادات التي تُعرض علينا في المسرح . إنها تكون أكثر هزلاً كلما كان المشهد المتكرر أكثر تعقيداً ، وأيضاً كلما كان مداراً بصورة أكثر طبيعية ـ وهما شرطان يبدوان متناقضين ، ويتعين على مهارة المؤلف الدراماتيكي أن يوفق بينهما .

إن المهزلة المعاصرة تستخدم هذا الأسلوب بكل أشكاله . وأحدُ هذه الأشكال الأكثر شهرة يَقوم على أخذ مجموعة من الشخصيات في نزهة ، بين فصلٍ وفصل ، في الأوساط الأكثر تنوعاً ، بشكل يؤدي الى استحداث نفس

السلسلة من الأحداث أو المتاعب التي تتطابق بشكل تناظري ، في ظروف متجددة دوماً .

إن العديد من مسرحيات موليير تقدم لنا نفس التركيبة من الأحداث التي تتكرر من أول الكوميديا الى آخرها . من ذلك مثلاً « مدرسة النساء » فهي لا تنفك تردد وتعيد نوعاً من الأثر في ثلاثة أزمنة : **الزمن الأول** : يقص هوراس على آرنولوف ما تخيله لكي يخدع وَليَّ آنييس ، الذي يكون أرنولف بالذات ؛ **الزمن التالي** ، يبدو أرنولوف وكأنه تفادى الضربة ؛ **الزمن الثالث** ، تُحَوِلُ أنييسُ احتراساتِ آرنولوف لصالح هوراس . ونجد نفس الترتيب المنتظم في « مدرسة الأزواج » وفي « المغفل » وخاصة في « جورج داندين » حيث نجد نفس الأثر ذي الأزمنة الثلاثة : **الزمن الأول** : جورج داندين يرى أن زوجته تخونه ؛ **الزمن الثاني** ، نادى والديها لنجدته ؛ **الزمن الثالث** جورج داندين هو نفسه يقدم الأعذار .

وفي بعض الأحيان ، يحدث نفس المشهد بين مجموعات من الشخصيات المختلفة . وليس من النادر عندئذٍ أن تتضمن المجموعة الأولى الاسياد أو المعلمين ، والمجموعة الثانية الخدم . ويأتي الخدم ليكرروا بلهجة مختلفة ، منقولاً بأسلوب أقل نبالة ، مشهداً سبقَ أن لعبه المعلمون . إن قسماً من « الحقود المحب »(1) مبنيٌ وفقاً لهذه الخطة ، مثل آمفيتريون(2) . وفي كوميديا صغيرة ومسلية لـ بنديكس اسمها « در انجنسين » ينعكس الترتيب ؛ ان المعلمين « الاسياد » هم الذين يعيدون مشهد عنادٍ أعطاهم الخدم مثَلَه .

---

(1) مسرحية لموليير ، Le Déprit amoureux 1658

(2) مسرحية لموليير من ثلاثة أبواب ، بالشعر الحر (1668) : امفيتريسون متنكراً يحاول إغواء زوجته .

ولكن مهما كانت الشخصيات التي تترتب بينها أوضاع متناظرة ، هنـاك فارق عميق يبقى قائماً بين الكوميديـا الكلاسيكيـة والمسرح المعـاصر . إن تضمين الأحداث، نوعاً من الترتيب الرياضي ، مع الاحتفاظ لها بنوع من المعقولية ، أي من الحياة على الأقل ، هو الغاية الدائمة هنا . ولكن الوسائل المستعملة تختلف . في غالبية المهازل ، يُشَغَّـلُ مباشرةً عقلُ المشاهد . ومهما بدت المصادفة غريبة عجيبة في هذا الشأن ، فإنها تصبح مقبولة بفعل انها فقط قد قُبلت ، ونحن نتقبلها إذا هيأونا تدريجياً لتلقيها . هكذا يتصرف في أغلب الأحيان المؤلفون المعاصرون . وبالعكس ، في مسرح موليير ، ان استعدادات الشخصيات ، وليست استعدادات الجمهور ، هي التي تجعل العرض يبدو طبيعياً . إن كلاً من هذه الشخصيات يمثل نوعاً من القوة السائرة باتجاهٍ ما . ولأن هذه القوى ، ذات الاتجاه الثابت تتألف بالضرورة ، فيما بينها ، بنفس الأسلوب ، يحدث نفس الوضع . إن كوميديا الوضع ، بمفهـومها هـذا ، تقارب أو « تلتقي إذاً مع كوميديا الشخصية وتستحق أن تسمى كلاسيكية ، هذا إذا صح أن الفن الكلاسيكي هو الفن الذي لا يطمح الى أن يستخلص من الأثر أكثر مما وضع في السبب .

2 ـ الارتداد ـ هذا الأسلوب الثاني فيه الكثير من التشابه مع الأول حتى اننا نكتفي فيه بأن نعرفه دون أن نركز على التطبيقات . تخيلْ بعض الشخصيات في وضعٍ ما : إنك تحصل على مشهد كوميدي، حين تجعل الوضع ينقلب وحين تتبدل الأدوار . من هذا النوع يتألف المشهد المزدوج ، مشهد الانقاذ في « رحلة مسيو يريشون » . إنما ليس من الضروري حتى ، أن يُلعب المشهدان المتناظران أمام أعيننا . إذ بالإمكان الاكتفاء بإظهار واحدٍ منهما ، شرط التأكد أننا نفكر بالآخر . وهكذا نضحك من الموقوف المتهم الذي يقدم المـواعظ للقاضي ، ومن الطفل الذي يريد إعـطاء الدروس لـوالديـه ، وأخيراً من

الشيء الذي يصنف تحت عنوان « العالم المقلوب » .

في أغلب الأحيان تعرض علينا شخصية تُعِد الشباك التي تقع هي فيها . ان حكاية المُضْطَهِدِ ، الضحية لاضطهاده ، وحكاية الخادع المخدوع ، يشكل أساس الكثير من الكوميديات . ونجد هذه الحكاية في المساخر القديمة . إن المحامي باتلين يدل زبونه على حيلة لخداع القاضي : ويستعمل الزبون الحيلة لكي لا يدفع أتعاب المحامي . وتطلب امرأة مشاكسة من زوجها أن يقوم بكل أعمال المنزل ؛ ووضعت تفصيلات هذه الأعمال على « لائحة » . وتقع المرأة في قاع برميل ، فيرفض زوجها تخليصها لأن هذا الأمر « غير مدروج في اللائحة » . واستعمل الأدب المعاصر بدائل كثيرة أخرى حول موضوع السارق المسروق . والأمر يتعلق دائماً ، بقلبٍ للادوار ، وبوضعٍ ينقلب ضد من ابتدعه .

هنا يتحقق قانون سبق وأشرنا الى أكثر من تطبيقٍ له . عندما تتكرر إعادة مشهد ، فإنه يدخل في حالة « الفئة » أو « النوع » أو النموذج . ويصبح بذاته مسلياً ، بمعزل عن الأسباب التي جلبت لنا الأنس . عندها تستطيع مشاهد ـيدة ، ليست مضحكة حقاً ، أنها تؤنسنا بالفعل إذا شابهت « الفئة » من ما . فهي تحيي ، وبشكل غامض نوعاً ما ، في ذهننا صورة نعرفها نحن مضحكة . إنها تصنف ضمن نوع يتضمن نمطاً من الهزل المعترف به ميأ . إن مشهد « السارق المسروق » هو من هذا النوع . إنه يشعُّ ، على ـوعة من المشاهد الأخرى ، الهزلَ الذي يحتويه . وتنتهي بأن تكون هزلية مضحكة كلُّ مغامرةٍ فاشلة حصلت بخطأ من الفاعل ، مهما كان نوع هذا الخطأ ، ومهما كانت المغامرة ـ ماذا أذكر ؟ تلميحاً الى هذه المغامرة الفاشلة ، كلمةً تذكر بها : « أردت ذلك انت يا جورج داندين » ، ان هذه الكلمة ليس فيها شيء من الهزل لولا الرجوع الهزلي الذي يمددها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

3 ـ لقد تكلمنا بما فيه الكفاية عن التكرار وعن القلب . ونصل الى تداخل السلاسل . إنه أثر هزلي يصعب استخلاص صيغته ، بسبب التنوع العجيب في الأشكال التي يظهر من خلالها في المسرح ، وفيما يلي تعريف محتمل له :

« إن مطلق وضع يكون مضحكاً دائماً ، عندما يُرَدّ ، بذات الوقت الى سلسلتين من الأحداث المستقلة تماماً ، وعندما يمكن تفسيره بآنٍ واحدٍ في اتجاهين مختلفين تماماً » .

وفي الحال نتذكر « اللَّبْسَ » . واللبسُ هو ، بالفعل ، وضع يمثل بذات الوقت اتجاهين مختلفين ، أحدهما ممكن ببساطة ، وهو الاتجاه الذي يعطيه الممثلون له ، والآخر حقيقي ، وهو الاتجاه الذي يقصده الجمهور . إننا ندرك المعنى الحقيقي للوضع ، نظراً للعناية المبذولة من أجل أن نرى كل الأوجه ؛ ولكن الممثلين لا يعرف كلّ منهم الا وجهاً واحداً من هذه الأوجه : من هنا خطأهم ، من هنا الحكم الخطأ الذي يحملونه ضد ما يجري حولهم ، وضد ما يقومون بـه بأنفسهم . ونحن سننطلق من هذا الحكم الخطأ نحو الحكم الصحيح ؛ ونحن نتأرجح بين المعنى الممكن والمعنى الحقيقي ؛ وتأرجح فكرنا هذا بين التفسيرين المتعارضين هو الذي يظهر أولاً في الأنس الذي يقدمه لنا اللبس . من المعلوم أن بعض الفلاسفة قد لفتته هذه الأرجحة ، وان البعض رأى جوهر الهزل بالذات في الصدمة ، أو في تراكم حكمين يتناقضان . ولكن تعريفهم قلّما يلائم كل الحالات ؛ وحيث تكون ملاءمة فالتعريف لا يجدُ مبدأ الهزل ، بل فقط إحدى نتائجه البعيدة نوعاً ما . من السهل أن نرى ، فعلاً ، أن اللبس المسرحي ليس إلا حالةً خاصة لظاهرة أعم هي تداخل السلاسل المستقلة ، وأن اللبس ليس مضحكاً بذاته ، بل فقط كإشارة أو دلالـة على تداخل السلاسل .

في اللبس ، تدخل كل شخصية في سلسلة من الأحداث تهمها ، وهي ممثلة فيها بشكل صحيح ، وهي تنظم وفقاً لهذه الأحداث كلامها وأفعالها . وكل سلسلة من السلاسل تهم كلاً من الشخصيات . وهي تتطور بشكل مستقل ؛ ولكنها تلتقي في لحظة ما ضمن ظروف بحيث أن الأفعال والأقوال التي تدخل في إحدى هذه السلاسل تستطيع أيضاً أن تلائم الأخرى . من هنا سوء تفاهم الشخصيات ومن هنا الالتباس ؛ ولكن هذا الالتباس ليس هزلياً بذاته ؛ وهو ليس كذلك إلا لأنه يظهر تطابق سلسلتين مستقلتين . والبرهان فيها هو أن المؤلف يتوجب عليه دائماً أن يبرع في رد انتباهنا نحو هذه الواقعة المزدوجة ، الاستقلال والمصادفة . وهو يتوصل الى ذلك عادة ، حينما يجدد باستمرار التهديد الخاطىء بالفصل فيما بين السلسلتين المتطابقتين . في كل لحظة كل شيء سوف ينهار ، وكل شيء يصحح من جديد : إن هذه اللعبة هي التي تضحك ، أكثر من تردد فكرنا بين تأكيدين متناقضين . وهو يضحكنا لأنه يظهر أمام أعيننا تداخل سلسلتين مستقلتين ، هذا التداخل الذي هو المصدر الحقيقي للأثر الهزلي .

ثم ان اللبس لا يمكن أن يكون إلا حالة خاصة . إنه إحدى الوسائل (الأكثر اصطناعاً ربما) التي تجعل تداخل سلسلتين محسوساً : ولكنه ليس الوسيلة الوحيدة . فبدلاً من سلسلتين متعاصرتين ، يمكن أيضاً اتخاذ سلسلة من الأحداث القديمة وسلسلة أخرى حالية : فإذا توصلت السلسلتان الى التداخل في خيالنا ، فلا يعود هناك لبس ، ومع ذلك يستمر الأثر الهزلي في حدوثه . فكرّ في أسر بونيفار في قصر شيّون(1) : هذه أول سلسلة من الوقائع . وتصوره بعدها تارتاران وهو يسوح في سويسرا ، ثم يوقّف ويحبس : سلسلة أخرى ، مستقلة عن الأولى . وتصوّر الآن أن تارتاران

(1) مواطن من جنيف (1493- 1570) خلده بيرون في قصيدته سجين شيون .

مسمر في نفس سلسلة بونيفار الحديدية ، وان القصتين تبدوان للحظة متطابقتين ، فإنك تحصل على مشهدٍ مسلٍ للغاية ، أحد المشاهد الأكثر تسلية التي ابتدعها خيال دودي(1) المبدع . ان الكثير من الأحداث من النوع البطولي الساخر يتفكك هكذا . والانتقال الهازل عموماً ، من القديم الى الحديث يستلهم نفس الفكرة .

واستخدم لابيش (1815 -1880) الأسلوب بجميع أشكاله . فمرة يبدأ بتشكيل السلاسل المستقلة ، ويتسلى بعدها بإيلاجها بعضها ببعض : فيأخذ مجموعة مغلقة ، حفلة عرس مثلاً ، ويضعها في أوساط غريبة تماماً ، حيث تتيح له بعض المصادفات أن يتدخل بصورة مؤقتة . ومرة يحتفظ داخل القطعة بنموذج واحد موحد من الشخصيات ولكنه يجعل بعضاً من هذه الشخصيات وكأنَّ لديها ما تخفيه ، أو كأنها مضطرة الى التفاهم فيما بينها ، فتلعب أخيراً ، كوميديا صغيرة داخل الكوميديا الكبرى : وفي لحظة تتدخل إحدى المسرحيتين لتشوش على الأخرى ، ثم تترتب الأمور ويعود التوافق بين السلسلتين فيستقر . وطوراً تدخل سلسلة من الأحداث ، مثالية تماماً ، داخل السلسلة ، مثلاً ، ماضٍ يراد إخفاؤه ، ولكنه باستمرار يبرز في الحاضر ، وفي كل مرة تتم مصالحته مع الأوضاع التي بدا وكأنه جاء ليقلبها . ولكننا دائماً نعثر على السلسلتين المستقلتين ونعثر على التوافق الجزئي .

إننا لن نتعمق أكثر في هذا التحليل لوسائل أو أساليب المسرحية الهزلية . أنْ يكون هناك تداخل بين السلاسل ، قلب أو تكرار ، اننا نرى أن الغرض هو دائماً نفسه : الحصول على ما سميناه « مكننة » الحياة . إننا نأخذ نظاماً من الأعمال ومن العلاقات ، ثم نكرره كما هو ، أو اننا نقلبه رأساً على عقب ، ثم

---

(1) الفونس دودي 1840 -1897 مؤلف فرنسي من المدرسة الطبيعية برع في تصوير الواقعي للحياة .

نقله بكليته الى نظام آخر يتوافق معه جزئياً ـ عمليات تقوم على معالجة الحياة وكأنها أوالية تكرارية ، مع آثار ارتدادية ، وقِطَع قابلة للتبادل . إن الحياة الحقيقية هي مسرحية هزلية ، بالمقياس الدقيق الذي يجعلها تُحْدِث ، بصورة طبيعية ، آثاراً من نفس النوع ، وبالتالي بالمقياس الدقيق الذي به تُنسى أنها مسرحية هزلية إذ إذا كانت باستمرار تنتبه الى ذاتها ، فإنها تصبح استمرارية متنوعة ، وتقدماً لا يرتد ، ووحدة لا تتجزأ . ولهذا يمكن تعريف هزل الأحداث بأنه تسلية بالأشياء ، كما أن هزل الصفة الفردية يتعلق ـ كما سبق وأشرنا الى ذلك عرضاً وكما سنبينه بالتفصيل فيما بعد ـ بنوع من التسلية الجذرية أو السهو عند الشخص . ولكن هذه التسلية بالأحداث استثنائية . وآثارها خفيفة . وهي على كل حال غير قابلة للتصحيح ، بحيث انه لا ينفع فيها أن نضحك منها . ولهذا لم يخطر بالبال المبالغة فيها ، أو رفعها الى مرتبة النظام أو المذهب ، أو خلق فن لها ، لو أن الضحك لم يكن لذة ، ولو أن البشرية لا تغتنم الفرصة السانحة ولو صغيرة ، من أجل توليده . هكذا تفسر المسرحية الهزلية ، التي هي ، بالنسبة الى الحياة الحقة ، ما تشكله الدمية البشرية بالنسبة الى الانسان الذي يمشي ، مبالغةً شديدة الاصطناع لتيبسٍ طبيعي في الأشياء . إن الخيط الذي يربط المسرحية الهزلية بالحياة الواقعية رفيع للغاية . إنه ليس أكثر من لعبة ، مرتبطة ككل الألعاب ، باتفاق مقبول في بادىء الأمر . إن كوميديا الشخصية تنبت في الحياة جذوراً عميقة بشكل مختلف . ونحن سنهتم بها في القسم الثاني من دراستنا . إنما يتعين علينا بادىء الأمر أن نحلل نوعاً من الهزل يشبه في كثير من الجوانب نوع المسرحية الهزلية ، هو هزل الكلمات .

II

ربما كان هناك شيءٌ ما مصطنع ان نجعل من هزل الكلمات فئة خاصة ،

لأن غالبية الآثار الهزلية التي درسناها حتى الآن حدثت عن طريق الكلام . إنما يجب التمييز بين الهزل الذي يعبر عنه الكلام والهزل الذي يخلقه الكلام . فالأول ، يمكنه ، عند اللزوم ، أن يترجم من لغة الى لغة ، وان خسِرَ القسمَ الأكبر من نكهته ، عند انتقاله الى مجتمع جديد ، مختلف بآدابه ، وأدبه ، وخاصة بتداعيات أفكاره . ولكن الثاني غير قابل للترجمة عموماً . وهو مدين بما هو عليه الى بنية الجملة أوالى اختيار الكلمات . فهو لا يلحظ بواسطة الكلام ، بعض حالات السهو الخاصة التي تعتري الرجال أو الأحداث ، بل يشير الى مزالق وزلات الكلام بالذات . إن الكلام بالذات ، هنا ، هو الذي يصبح هزلاً .

صحيح أن الجمل لا تصاغ لوحدها ، واننا عندما نضحك منها ، نستطيع أن نضحك من مؤلفها في نفس المناسبة . ولكن هذا الشرط الأخير ليس ضرورياً دائماً . ان الجملة ، والكلمة تتمتع هنا بقوة هزلية مستقلة . والدليل على ذلك أننا نكون متضايقين ، في معظم الحالات ان سئلنا ممن نحن نضحك ، رغم أننا نستشعر أحياناً أن هناك شخصاً معيّناً نضحك منه .

إن الشخص المعني ، ليس دائماً الشخص الذي يتكلم . إذ يوجد هنا تمييز مهم يجب إجراؤه بين الذكاء والهزل . ربما نجد أن كلمةً ما توصف بأنها هزلية ، عندما تضحكنا من الشخص الذي يتلفظ بها ، وانها ذكية عندما تضحكنا من ثالث أو تضحكنا من أنفسنا .

ولكن في أغلب الأحيان ، نحن لا نعرف أن نقرر هل الكلمة هزلية مضحكة أو هي ذكية فكرية . المهم أنها مضحكة وهذا يكفي . وربما يتعين ، قبل الذهاب الى أبعد ، أن نتفحص عن قرب ما يفهم من كلمة « ذكية » . لأن « الكلمة الذكية » تحملنا على الأقل على الابتسام ، بحيث لا تكمل دراسة الضحك إن هي أهملت التعمق في طبيعة الفكر ، وتوضيح فكرته . ولكني

أخشى أن يكون هذا الجوهر اللطيف جداً من تلك الجواهر التي تتحلل في الضوء .

لنميز في بادىء الأمر بين معنيين لكلمة «ذكاء» (esprit) ، أحدهما واسع والآخر ضيق . بالمعنى الأوسع للكلمة ، يبدو أننا نسمي «ذكاءً» نوعاً من الكيفية الدراماتيكية في التفكير . فبدلاً من معالجة الانسان أفكاره كرموز حيادية ، يراها الرجل الذكي ويسمعها ، ويجعلها تتحاور فيما بينها وكأنها أشخاص . فهو يضعها على المسرح ، ويضع نفسه أيضاً ، ولو قليلاً ، على المسرح . فالشعب الذكي هو شعب معجب بالمسرح . في الرجل الذكي هناك شيء من الشاعر ، كما يوجد في القارىء الجيد بداية ممثل كوميدي . وإني أجري هذه المقارنة عن عمد ، إذ أننا نضع بدون مشقة تناسباً بين الكلمات الأربعة . فمن أجل إجادة القراءة ، يكفي امتلاك القسم الفكري من فن الممثل ؛ ولكن من أجل إجادة التمثيل ، يجب أن يكون الشخص ممثلاً بكل روحه وبكل شخصه . وهكذا يقتضي الابداع الشعري نوعاً من نسيان الذات ، وهي خلة لا يشكو من نقصها ، عادة ، الرجل الذكي . فهذا الأخير يظهر شفافاً إلى حدٍ ما من خلال ما يقول وما يفعل . وهو لا يغرق فيهما ، لأنه لا يضع فيهما إلا ذكاءه .

كل شاعر يمكن أن يتكشف عن مفكر عندما يحلو له . وهو لا يكون بحاجة الى اكتساب شيء ما من أجل هذا . بل ربما كان عليه أن يخسر شيئاً ما . ويكفيه أن يترك أفكاره تتحاور فيما بينها « لا لشيء ، بل من أجل اللذة » . وليس عليه إلا أن يفك الرابط المزدوج الذي يجعل أفكاره متصلة بمشاعره ، ويجعل روحه على اتصال بالحياة . وأخيراً انه ينقلب الى رجل فكر إن لم يشأ أن يكون شاعراً بالقلب أيضاً ، بل بالذكاء فقط .

ولكن إذا كان الفكر يقوم عموماً على رؤية الأشياء « تحت خصوصية

المسرح » (Sub. specie theatri) فمن المقبول أنه يستطيع أن يكون ملتفتاً بشكل أخص نحو نوع من أنواع الفن الدرامي ، وهو الكوميديا . من هنا المعنى الأضيق للكلمة ، وهو المعنى الوحيد الذي يهمنا ، من جهة نظرية الضحك . هذه المرة نطلق كلمة «ذكاء» على نوع من الاستعداد العابر لرسم مشاهد الكوميديا ، إما لرسمها ووضعها بشكل حذر وخفيف وسريع بحيث ينتهي كل شيء عندما نبدأ نحن بوعي ذلك .

من هم الممثلون في هذه المشاهد ؟ ومع من يتعاطى رجل الذكاء؟ انه يتعاطى أولاً مع محاوريه أنفسهم . عندما تكون الكلمة جواباً مباشراً لأحد منهم . ويتعاطى غالباً مع شخص غائب يفترض رجل الفكر هذا أنه تكلم معه . وأنه هو يرد عليه . ويتعاطى في أغلب الأحيان أيضاً ، مع كل الناس ، وأريد أن أقول مع الحس العام . فيتخذه خصماً وذلك بتسخيفه فكرة شائعة ، أو باستعماله منحى جملة مقبول ، أو بتقليد مَثَلٍ أو كلمة بليغة . قارن هذه المشاهد الصغيرة فيما بينها ، فإنك ترى أنها على العموم تحويرات حول موضوع كوميديا نعرفها جيداً ، هو موضوع « السارق المسروق » . وتمسك بمجازٍ ، أو بجملة ، أو بتحليل عقلي ثم نقلبها ضد من وضعها أو يستطيع أن يضعها ، بحيث يقولُ ما لم يشأ قوله ، حتى يأتي بنفسه . بنوع من الأنواع ، ليعلق في شبكة الكلام . ولكن موضوعٍ « السارق المسروق » ليس الموضوع الوحيد الممكن . لقد استعرضنا كثيراً من أنواع الهزل ؛ وليس منها نوع لا يمكن تحويله الى لمحة فكرية .

إن كلمة « فكر » = ذكاء (esprit) تستجيب إذاً لتحليلٍ نستطيع أن نعطي الآن ، إذا جاز القول ، صيغته . وهذه هي الصيغة . خذْ الكلمة ، كثفها أولاً في مشهد ملعوب ، فتش بعدها عن الفئة الهزلية التي اليها ينتمي هذا

المشهد : إنك بهذا تحول كلمة « فكر » = ذكاء الى عناصرها الأبسط ، وتحصل على التفسير الكامل .

فلنطبق هذه الطريقة على مثل كلاسيكي . « عندي وجع في صدرك » : هكذا كتبت مدام دي سيفيني الى ابنتها المريضة . هذه كلمة ذكية . فإذا كانت نظريتنا صحيحة ، يكفينا أن نركز على الكلمة ، وأن نكبرها وأن نسمكها ، ثم نراها تتسع لتصبح مشهداً مضحكاً . ولكنا بالضبط نجد هذا المشهد الصغير ، جاهزاً في « الحب الطبيب » لموليير . إن الطبيب المزور كليتاندر ، وقد استدعي ليقدم خدماته لابنة سغاناريل ، يكتفي بأخذ نبض سغاناريل بالذات ، وبعدها يقرر بدون تردد ، اتكالاً على الود المفترض وجوده بين الأب والابنة قائلاً للاب : « إن ابنتك مريضة للغاية ! » . هذا هو المقطع الذي يحول الخطاب من الفكري الى الهزلي . ولا يبقى بعدها ، عندئذٍ ، لكي نكمل تحليلنا ، إلا أن نبحث عن ما هو هزلي في فكرة إصدار تشخيص على الولد بعد الفحص السريري للاب أو للام . ولكنا نعرف أن أحد الأشكال الأساسية في الابداع الهزلي يقوم على تصويرنا للانسان الحي كنوع من الدمية المتحركة ، وانه ، في أغلب الأحيان ، من أجل حملنا على تشكيل هذه الصورة ، يُظهرون شخصين أو عدة أشخاص يتكلمون ويتصرفون كما لو كانوا مربوطين ببعضهم البعض بخيوط غير مرئية . أليست هذه هي الفكرة التي يوحَىْ بها إلينا هنا ، بحملنا على تجسيد ، إن أمكن القول ، الود الذي نفترض نحن وجوده بين الابنة وأبيها ؟

نفهم بعد هذا لماذا اكتفى المؤلفون الذين عالجوا الفكر ـ الذكاء ، بالإشارة إلى التعقيد العجيب في الأشياء التي تدل عليها هذه العبارة ، دون النجاح عادة في الوصول الى تعريف لها . هناك أشكال وأشكال من الحالة الفكرية ، بما يعادل تقريباً حالات اللافكر . فكيف ندرك ما هو مشترك فيها بينها ، إذا لم

بتحديد العلاقة العـامة بـين الفكري والهـزلي ؟ ولكن بعد استخـراج هذه العـلاقة ، يتضـح كل شيء . بـين الهزلي والفكـري نكتشف نفس الرابط الموجود بين مشهد موضوع . والاشارة العابرة لمشهد يجب عمله . وبقدر ما يأخذ الهزل من أشكال ، بقدر ما يكون للفكر من تنوعات مقابلة . وإذاً يجب أولاً تعريف الهزل ، بأشكاله المتنوعة مع العثور (وهذا أمر صعب للغاية) على الخيط الذي يقود من شكل الى شكل آخر . وبهذا نكون قد حللنا الفكر ، الذي يظهـر عندئـذٍ وكأنـه ليس الا الهزل متـطايراً . ولكن اتبـاع الطريق المعاكسة ، والبحث مباشرة عن صيغة الفكر ، يعني الوصول الى فشل أكيد . ماذا يقال عن الكيميائي الذي تتوفر في مختبره الأجسام بالقدر الذي يشاء ، والذي يزعم بأنه لا يدرسها إلا في حالة المعالم البسيطة المتطايرة في الفضاء ؟

ولكن هذه المقارنة بين الفكري والهزلي تـدلنا بـذات الوقت عـلى المسار الواجب الاتباع لدراسة الهزل في الكلمات . من جهة نرى ، فعلاً ، أن لا وجود لفرق أساسي بين كلمة هزل وكلمة ذكاء ومن جهة أخرى . إن كلمة فكر (= ذكاء) وان ارتبطت بصورة من صور الكلام ، فإنها توحي بصورة غامضة أو واضحة لمشهد هزلي . وهذا يعني القول أن هزل الكلام يجب أن يتوافق ، نقطة نقطة ، مع هزل الأفعال والأوضاع ، وانه لا يشكل بالنسبة اليها ـ إذا أمكن التعبير بهذا الشكل ـ إلا صورتها مسقطة بشكل كلمات . ولنعد الى هزل الأعمال والأوضاع . ننظر الى الأساليب الرئيسية التي بها يمكن الحصول عليه . ولنـطبق هذه الأسـاليب على اختيـار الكلمات وعـلى بناء الجمل. وهكذا نحصل على الأشكال المتنوعة لهزل الكلمـات وعلى مختلف أنواع الفكر الذكاء الممكنة .

I ـ يشكل الإنسياق ، أو الاسترسال ، بِفِعْل من التيبس أو من النزعة المكتسبة ، وراء قول ما لا نريد قوله ، أو وراء فعل مـا لم نشأ فعله ، كـما

نعرف ، أحد مصادر الهزل الكبرى . ولهذا يعتبر السهو مـدعاة للضحـك بشكل أساسي . ولهذا نضحك أيضـاً مما يمكن أن يكـون من تيبس ، ومن جاهزية ، ومن ميكانيك أخيراً في الحركة ، وفي المـواقف وحتى في قسمات الوجه . وهذا النوع من التيبس هل هو ملحوظ أيضاً في الكلام ؟ نعم ، ولا شك ، إذ توجد صيغ جاهزة وجمل منمطة منمقة . فالشخص الذي يعبر دائماً بهذا الأسلوب يكون بدون شك مضحكاً . ولكن لكي تصبح جملة منفردة مضحكة بذاتها ، بعد أن تنفصل عن الشخص الذي يتلفظ بها ، لا يكفي أن تكون جملة جاهزة ، بل يجب أيضاً أن تحمل بذاتها إشارة فيها نعرف ، بدون تردد ممكن ، بأنها قد لُفظت بصورة أوتوماتيكية . وهذا قلّما يحصل إلا إذا كانت الجمل تحتوي على لا معقولية ظاهرة ، أو على خطأ جسيم أو على تناقض في التعابير . من هنا هذه القاعدة العامة :

« نحصل على كلمة هزلية حين نبث فكرة لا معقولة مستحيلة في قالب من الجمل مكرس » .

« إن هذا السيف هو أجمل يوم في حياتي » يقول . م . برودهوم . تَرْجِم العبارةَ الى الانكليزيةِ أو إلى الألمانية ، تصبح مستحيلة أو باطلة ، مهما بدت مضحكة بالفرنسية . ذلك أن عبارة « أجمل يوم في حياتي » هي واحدة من أواخر الجمل الجاهزة التي اعتادتها آذاننا . ويكفي عندها ، من أجل جعلها مضحكة ، أن نبرز للعيان الأوتوماتية عند الشخص الذي يتلفظ بها . وهذا ما يحصل حينما ندخل عليها الشيء اللامعقول أو الباطل . ان الاستحالة هنا ليست هي الهزل ، انها مجرد وسيلة بسيطة جداً وفعالة جداً لكشف الهزل .

نحن لم نذكر إلا كلمة من كلمات م. برودهوم . ولكن غالبية الكلمات المسنودة اليه مصنوعة من نفس النموذج . م. برودهوم هو الانسان صاحب الجمل الجاهزة . وبما أنه توجد جمل جاهزة في كل اللغات ، فإن م. برودهوم

قابل للنقل ، وان بدت نادرة ، ترجمته .

في بعض الأحيـان ، تكون الجملة التـافهة ، التي تمـر الاستحالـة تحت غطائها ، صعبة الادراك قليلاً . مثاله : « لا أحب أن أعمل بين وجباتي » يقول الكسول . والكلمة لن تكون مضحكة لو لم تكن هناك الحكمة الصحية القائلة : « يجب عدم الأكل بين الوجبات » .

وفي بعض الأحيان أيضاً يتعقد الأثر . فبدلاً من قالب واحد من الجمل التافهة ، نجد اثنين أو ثلاثة يتراكب أحدها في الآخر .

مثاله هذه الكلمة على لسان شخصية من شخصيات لابيش : « ليس غير الله له الحق بقتل مثيله » . يبدو هنا أن الإفادة قد حصلت من حكمتين نحن نألفهما : « الله هو الذي يتحكم بحياة الناس » ، و : « إنها لجريمة أن يقتل الانسان مثيله » . ولكن الحكمتين دمجتا بشكل يغش أذننا ويعطينا الانطباع عن واحدة من هذه الجمل التي تتكرر والتي تقبل بشكل آلي . من هنا تَنَعُس انتباهِنا الذي سرعان ما توقظه الاستحالة فجأة .

هذه الأمثلة تكفي للإفهام كيف أن الأشكال الأكثر أهمية في الهزل تنعكس وتتبسط على صعيد الكلام . ولننتقل الى شكل أقل عمومية .

2 ـ « إننا نضحك في كل مرة يتحول فيها انتباهنا الى المظهر الخـارجي للشخص ، في حين يكون المعنى هو المقصود » : هذا هو قانون طرحناه في القسم الأول من عملنـا . فلنطبقـه على الكـلام . يمكن القول أن غـالبية الكلمات تمثل معنى جسدياً « فيزيائياً » ومعنىً « أدبياً » بحسب ما نأخـذها بالمعنى الحقيقي أو المجازي . فكل كلمة تبدأ بالدلالة على شيء محدد أو على فعل مادي ، ولكن معنى الكلمة يأخذ تدريجياً بالتسامي الى علاقة تجريدية أو

الى فكرة خالصة . وإذا كان قانوننا يطبق هنا ، فإن عليه أن يأخذ الشكل التالي :

« نحصل على أثر مضحك عندما نحاول أن نفهم تعبيراً ما بمعناه الحقيقي ، في حين أنه استعمل بمعناه المجازي » .

أو أيضاً :

« منذ أن يتركز انتباهنا على مادية مجازٍ ما ، فإن الفكرة المعبر عنها تصبح هزلية » .

« كل الفنون هي أخوة » : في هذه الجملة تؤخذ كلمة « أخـوة » بالمعنى المجازي للدلالة على تشابهٍ عميق نوعاً ما . والكلمة تستخدم غالباً ، بحيث اننـا لا نفكر ، ونحن نسمعهـا ، بالعـلاقة المحـددة والماديـة التي تقتضيها القرابة . واننا نفكر فيها أكثر ان قيل لنا : « كل الفنون أبناء عم » لأن كلمة « ابن عم » هي أقل استعمالاً بالمعنى المجازي ؛ ثم ان هذه الكلمة تؤخذ هنا بمعنى هزلي خفيف . واذهب الآن حتى النهاية ، وافترض أن انتباهنا قد جذب بعنف الى مادية الصورة ، باختيار علاقة قرابة لا تتلاءم مع نوع الكلمات التي يجب أن تجمعها هذه القرابة : عندها يحصل لديك أثر مضحك . إنها الكلمة المشهورة المعزوة أيضاً الى م . برودهوم : « كل الفنون هن أخوات » .

قيل أمام بوفلر عن شخص « انه يركض وراء الفكر » ويقصدون شخصاً مدعياً . ولو أن بوفلر أجاب « انه لن يدركه » لكان ذلك بداية كلمة ذكية ؛ ولكن هذا ما كـان ليكون إلا البـداية لأن كلمـة « إدراك » أخذت بـالمعنى المجازي ، بما يعادل من حيث الكثرة ، كلمة « ركض » ، وانها لا تكرهنا بالعنف الكافي على تجسيد صورة العدائين المنطلق أحدهما وراء الآخر . أتريد أن تبدو لي الاجابة فكرية خالصة ؟ يتوجب عليك أن تستعير من معجمية الرياضة كلمة محددة بهذا الشكل ، وحية ، بحيث أستطيع أن أمتنع كلياً عن

مشاهدة السباق. هذا ما فعله بوفلر حين قال: «إني أراهن على الفكر ـ الذكاء».

نقول ان الفكر يقوم غالباً على مط فكـرة مُحاوِرٍ الى حـد تقويله عكس فكرته ، بحيث يأتي بنفسه ، كما يقال ، ليقع في شركٍ خطابه ، نضيف الآن ان هذا الشرك هو في أغلب الأحيان أيضاً مجاز أو مقارنة تُرَد المادية ضدها . اننا نـذكر هـذا الحوار بـين ام وولدهـا في « الأطيـابُ الكـاذبـون » Les faux bonhommes : « يا صديقي ، البورصة هي لعبة خطرة . نربح يوماً ونخسر في اليوم التالي .ـ وإذاً ، إني لا ألعب إلا كل يومين » . في نفس القطعة ، هذا الحوار المعبر بين رجلي مال : هل هذا شرعي ما نقوم به هنا ؟ بشأن هؤلاء المساهمين التعساء ، اننا نأخذ أموالهم من جيوبهم :. . . . ـ . . . . ومن أين تريدنا أن نأخذها ؟ » .

ثم إننا نحصل على أثر مضحك عندما نفسر رمزاً أو شعاراً تفسيراً مادياً ثم نتصنع عندئذٍ بأن نحتفظ لهذا التفسير بنفس القيمة الرمزية التي للشعار . عُرِض علينا ضمن مسـرحية ضـاحكة ، مـوظف من مونـاكو بـزته مغـطاة بالمداليات ، مع إنه لم يُمنِحَ إلا وساماً واحداً فقال مبرراً « ذلك اني وضعتُ مداليتي على نمرة في الروليت ، ولما كانت هذه النمرة قد ربحت ، فقد صار لي الحق بست وثلاثين مدالية اضعها »(1) . أليس مَثِيْلُ هذا التحليل ما أدلى به جيبوايه في « الوقحون » ؟ يجري الكلام عن عروس عمرها أربعون سنة تتزين بأزهار الليمون فوق ثـوب العرس . فقـال جيبوايـه : « يحق لها أن تتـزين بالبرتقال » . [إشارة إلى أنها لم تعد زهرة بل ثمرة مقطوفة] .

لكنّـا لن ننتهي من هذا ان نحن استعرضنا واحداً واحداً مختلف القوانين التي أعلنا عنها ، وبحثنا تطبيقها على ما أسميناه خطة الكلام . ونحسن صنعاً

(1) الميْزْ فوق نمرة من نمر الروليت الست والثلاثين تربح ستة وثلاثين ضعفاً (الترجمة) .

إن وقفنا عند الأحكام الثلاثة العامة الواردة في فصلنا الأخير . لقد بيّـنا أن « سلاسلَ من الأحداث » قد تصبح هزلية اما بالتكرار ، أو بالقلب أو أخيراً بالتداخل . وسنرى أن الأمر هو نفسه بالنسبة الى سلاسل الكلمات .

إنّ أخذَ سلاسل الأحداث وتكرارَها بلهجة جديدة ، أو في مكان جديد ، أو تبديلها مع الاحتفاظ لها أيضاً بالمعنى ، أو خلطها بشكل يجعل مدلولاتها النسبية متداخلة فيما بينها ، إن هذا مضحك ـ نقول ـ لأنه يعني الحصول من الحياة على الاستسلام للمعالجة الميكانيكية . ولكن الفكرة (la pensée) هي أيضاً ، شيء يحيى ويعيش ، والكلام الذي يترجم الفكرة ، يجب أن يكون حياً مثلها . وهكذا نحزر كيف تصبح جملة ما مضحكـة إن أعطت أيضـاً معنىً ، عند قلبها ، أو إن عبرت ، بدون فـرق، عن نظامـين من الأفكار مستقلين تماماً ، أو أخيراً إذا حصلنا عليها بنقل فكرة بلهجة ليست لها . تلك هي بالفعل القوانين الثلاثة الأساسية لما يسمى « التحول الهزلي في الجُمل » ، كما سوف نبينه بفضل بعض الأمثلة .

لِنَقُل في باديء الأمر ، ان هذه القوانين الثلاثة، ليس لها أهمية متساوية فيما يتعلق بنظرية الهزل . فالقلب هو الأسلوب الأقل نفعاً . ولكنه ذو تـطبيق سهل ، لأننا نلاحظ أن محترفي التفكير ، منذ أن يسمعوا لفظ جملة ، يفتشون فيها عن إمكانية الحصول على معنى فيها عند قلبها ، مثلاً عند وضع الفاعل محل الفعل أو الفعل محل الفاعل. وليس من النادر استخدام هذه الوسيلة لدحض فكرة بكلماتٍ ربما تكون مستحبة سارّة . في كوميديا لـ لابيش تصرخ شخصيةٌ الى المستأجر فوق ، الذي يوسخ البلكون : « لماذا ترمي غلايينك على سُطحيتي ؟ » فيجيبُه صوتُ المستأجر فوق « لماذا تضَعْ سطيحتك تحت غلاييني ؟ » ولكن من غير المجدي الإلحاح على هذا النوع من الفكر . فالأمثلة منه كثيرة جداً وسهلة .

إن تداخل نظامين من الأفكار في نفس الجملة هو مصدر لا ينضب من الآثار المضحكة . هناك الكثير من الوسائل للحصول هنا على التداخل ، أي إعطاء نفس الجملة معنيين مستقلين يتراكمان .

وأقل هذه الوسائل قيمة هو التورية أو الجناس . في التورية انها نفس الجملة يكون لها معنيان مستقلان ، ولكن هذا ليس إلا ظاهراً ، ويوجد جملتان مختلفتان ، نتظاهر بخلطهما ببعضهما ، من حيث انهما تعطيان نفس الصوت للأذن . من التورية ننتقل بالتدرج اللامحسوس الى « لعبة الكلمات » الحقة . هنا يغطي نظاما الأفكار أحدُهما الآخر فعلاً في جملة واحدة وحيدة ، في حين يتم التعامل بنفس الكلمات ؛ إنما تحصل الافادة من تنوع المعاني التي يمكن أن تتخذها الكلمة في انتقالها من المعنى الحقيقي الى المجازي . ثم اننا لا نجد غالباً الا دقيقاً من الفرق بين لعبة الكلمات ، من جهة ، وبين المجاز الشعري أو المقارنة المفيدة من جهة أخرى . في حين أن المقارنة التي تعلِّم والصورة التي تلْفت تبدوان لنا وكأنهما تُظهران لنا الانسجام الحميم بين الكلام والطبيعة ، باعتبارهما شكلين متقابلين من أشكال الحياة ، في حين تحملنا لعبة الكلمات ، بصورة أولى ، على التفكير بهفوة من هفوات اللسان ، الذي ينسى للحظة مقصده الحقيقي ، ويطمح الآن الى ترتيب الأشياء وفقاً لسياق الكلام ، بدلاً من انتظامه هو وفقاً لسياق الأشياء . إن لعبة الكلمات تنم عن سهو مؤقت في الكلام ، وبهذا يبدو مسلياً مضحكاً .

فالقلب والتداخل جميعاً ، ليسا إلا ألعاباً فكرية تنتهي بتلعيب الكلمات . إن هزل الانتقال هو الأعمق . فالانتقال هو بالنسبة الى الكلام الدارج ما يشكله التكرار بالنسبة الى الكوميديا .

نقول إن التكرار هو الأسلوب المفضل في الكوميديا الكلاسيكية . ويقوم على ترتيب العناصر بحيث يتولد مشهد ، إما فيها بين نفس الشخصيات في

ظروف جديدة ، وإما فيها بين شخصيات جديدة في أوضاع مماثلة . وهكذا يقوم الخدم ـ بلغة أقل نبلاً من لغة الأسياد ـ بتكرار مشهد سبق أن لعبه الأسياد . افترض الآن أفكاراً معروضة بأسلوب يلائمها ومحاطة بالتالي بمكانها الطبيعي . إذا تخيلت تجهيزاً يتيح لها أن تنتقل الى مكان جديد مع احتفاظها بالروابط القائمة فيها بينها ، أو بكلمات أخرى ، إذا حملتها على أن تعبر عن نفسها بأسلوب جديد ، وان تتحول الى لهجة أخرى مختلفة تماماً ، الكلام هو الذي يعطيك هذه المرة ، الهزل ، الكلام هو الهزل . ولا حاجة ، بعدها ، أن نتصور ، فعلاً التعبيرين عن نفس الفكرة ، التعبير المنقول والتعبير الطبيعي . نحن نعرف التعبير الطبيعي ، فعلاً ، انه الذي نصل اليه بالغريزة . وإذاً فعلى الآخر ، على الآخر فقط ، ينصب جهد الاختراع الهزلي . فمذ أن يُعرض علينا الآخر ، فإننا نُلحِقُ به ، من أنفسنا ، الأوَّلَ . من هنا هذه القاعدة العامة :

« نحصل على أثر هزلي (الضحك) ، بنقل التعبير الطبيعي من فكرةٍ ما ، الى لهجة أخرى » .

ووسائل النقل متعددة ومتنوعة جداً ، ويصور الكلام متتالية غنية من اللهجات ، فالهزل قد يمر هنا بعدد كبير من الدرجات ، منذ التهريجة المسطحة وصولاً الى الأشكال العليا من المزاح والتنكيت ، التي نقلع عن تعدادها بصورة كاملة . ويكفينا ، بعد أن وضعنا القاعدة ، أنْ نتثبت ، من بعيد ، من تطبيقاتها الرئيسية .

من الممكن في بادىء الأمر ، التمييز بين لهجتين قصويين : الرسمية والمألوفة . ونحصل على المفاهيم الأضخم بمجرد نقل إحداهما الى الأخرى . من هنا اتجاهان متعارضان في الابداع الهزلي .

فلنحوِّل المألوف الى رسمي . فنحصل على التشنيعة . واثر التشنيعة ،

المحدد هكذا ، يمتد ليصل الى حالات تصبح فيها الفكرة المعبر عنها بعبارات مألوفة . من الفكرات التي يجب أن تتبنى لهجة أخرى ، ولو بحكم العادة . مثاله هذا الوصف لبزوغ الفجر ، الذي ذكره جان ـ بول ريختر : « بدأت السماء تتحول من الأسود الى الأحمر ، مثل السمك الذي يُقلى » . نلاحظ أن التعبير عن الأشياء القديمة بتعابير من الحياة الحديثة يعْطي نفس الأثر ، بسبب هالة الشعر الذي يحيط بالعصور القديمة الكلاسيكية .

إنه ، من دون شك ، هزل التشنيعة هو الذي أوحى لبعض الفلاسفة ، خاصة لالكسندر بين ، بفكرة تعريف الهزلي ، عموماً ، بأنه التراجع والتقهقر . يتولد الهزل « عندما يُعْرَضُ علينا شيء ـ كان محترماً في السابق ـ كتافهٍ أو منحطٍ » . ولكن إذا كان تحليلنا صحيحاً ، فإن التقهقر ، ليس إلا أحد أشكال النقل ، والنقل بذاته ليس إلا أحد أساليب الحصول على الضحك . هناك أساليب أخرى كثيرة ، ومصدر الضحك يجب أن يبحث عنه في الأعلى . ولكن ، وبدون الذهاب الى مثل هذا البعد ، من السهل أن نرى أن تحويل الرسمي الى مبتذل ، والأحسن الى أسوأ مضحك ، فالنقل المعاكس يكون مضحكاً أكثر .

ونجد النقل المعاكس كما نجد النقل الآخر . ونستطيع ـ على ما يبدو ـ تمييز شكلين رئيسيين بحسب ما إذا كان النقل يتناول ضخامة الأشياء أو قيمتها .

إن الكلام عن الأشياء الصغيرة كما لو كانت كبيرة ، يعني ، بشكل عام ، المبالغة . والمبالغة مضحكة عندما تمتد وخاصة عندما تكون منهجية ، وعندها ، بالفعل ، تظهر كوسيلة نقل وتحويل . فهي تضحك تماماً ، حتى أن بعض المؤلفين قد عرَّفوا الهزل بالمبالغة ، كما عرَّفه آخرون بالتقهقر . الواقع ، ليست المبالغة ـ حالها كحال التقهقر ـ الا شكلاً من بعض أشكال الهزل . ولكنه شكل ملفت جداً . لقد ولَّدت المبالغة القصيدة البطولية الهزلية ، وهي نوع

من الأدب قليل الاستعمال ، بدون شك ، ولكنا نجد بقاياه لدى كل الذين لديهم ميول للمبالغة المنهجية . يمكن القول أن التبجح ، في أغلب الأحيان ، في ناحيته البطولية الهزلية هي التي تضحكنا .

أما الانتقال من أسفل إلى أعلى ، الأكثر تصنعاً ، والأكثر لطافةً أيضاً ، فهو الذي يطبق على قيمة الأشياء ، لا على ضخامتها . إن التعبير بشرف عن فكرة غير شريفة ، واتخاذ موقف ماجن ، أو مهنة وضيعة أو سلوك منحط ، ووصفها بعبارات « شديدة الاحترام » Respectability ، ان هذا مضحك عموماً . لقد استخدمنا لكلمة « شديدة الاحترام » الانكليزية : لأن الأسلوب نفسه ، هو انكليزي فعلاً . ونجد عنه الكثير من الأمثلة عند ديكنز ، وعند تاكيري ، وفي الأدب الانكليزي عموماً . ونشير عابرين : ان زخم الأثر لا يتعلق هنا بطوله. إن كلمة واحدة تكفي أحياناً شرط أن تمكننا هذه الكلمة من رؤية نظامٍ كامل من النقل ، مقبولٍ في وسطٍ ما ، وأن تكشف لنا ، نوعاً ما عن تنظيمٍ أخلاقي للفسق . إننا نذكر هذه الملاحظة عن موظف قدمها لأحد تابعيه ، في قطعة من مؤلفات غوغول : « إنك تسرق كثيراً بالنسبة الى موظف من رتبتك » .

ولتلخيص ما تقدم ، نقول أولاً بوجود كلمتين للمقارنة ، قصويين : الأكبر والأصغر ، الأفضل والأسوأ ، وبينهما يتم النقل باتجاهٍ أو بآخر . الآن ، وإذا ضيقنا قليلاً قليلاً المسافة نحصل على كلمات ذات تفارق أقل فأقلّ عنفاً ، وعلى آثارٍ نقل هزلي أكثر فأكثر رهافة .

والأعم الأعم من هذه التعارضات هي التعارض بين الواقعي والمثالي ، بين ما هو قائم وما يجب أن يقوم . هنا أيضاً قد يتم النقل في اتجاهين متعاكسين . مرةً نعْلن ما يجب أن يكون ، مع التظاهر بالاعتقاد بأنه هو هذا الشيء القائم : وهنا تكمن « السخرية » . ومرة ، بالعكس ، نصف بدقة وتشدد ما هو

قائم ، مع التظاهر بالاعتقاد أنه هكذا يجب أن تكون الأشياء : هكذا تجرى الدعابة. «والدعابة» وفقاً لهذا التعريف، هي نقيض « السخرية » . وهما جميعاً من أنواع القدح والذم ، ولكن السخرية ، ذات طبيعة خطابية ، في حين أن الدعابة فيها شيء أكثر من العلمية . إننا نكثف السخرية مسترسلين استعلاءً بفكرة الخير الذي يجب أن يكون : ولهذا فإن السخرية قد تتصاعد وتحتد داخلياً بحيث تصبح ، نوعاً ما ، بلاغة تحت الضغط . ونكثف الدعابة بالعكس ، نزولاً نزولاً داخل الشر القائم ، حتى نتبين خصوصياته بلا مبالاة أكثر برودة . وقد لاحظ مؤلفون كثيرون ، ومن بينهم جان بول ، ان الدعابة تفضل الكلمات المحددة ، والتفصيلات التقنية ، والوقائع الدقيقة . وإذا كان تحليلنا دقيقاً صحيحاً ، فليس ما ذكرناه سمة عارضة من سمات الدعابة ، بل هو جوهرها بالذات ، حيثما ما وجدت . إن المنكت ، هو هنا معلم أخلاقيات ، يتنكر بشكل عالم ، إنه شيءٌ ما كعالم التشريح الذي لا يقوم بالتشريح إلا من أجل التقريف ؛ والتنكيت ، بالمعنى الضيق حيث نستقي الكلمة ، هو بالتمام انتقال من الأخلاق الى العلم .

.وإذا ضيقنا المسافة أيضاً بين الكلمات بحيث نستبدل إحداها الأخرى ، نحصل عندها على أنظمة استبدال ، مضحكة أكثر فأكثر خصوصية : إن لبعض المهن معجمية تقنية ، كم من مرة حصلنا على آثار مضحكة بنقل أفكار الحياة العادية الى هذه اللغة المهنية ! ويكون مضحكاً أيضاً توسيع لغة الأعمال لتشمل العلاقات الاجتماعية ؛ مثلاً هذه الجملة لشخصية من شخصيات لابيش وهو يلمح الى كتاب دعوة تلقاه : « إن جمعيتك الصداقية ، جمعية الثالث من المنصرم » ، وهكذا نَقَلَ العبارة التجارية « كتابكم المشرف بتاريخ الثالث من الشهر الجاري » . إن هذا النوع من الهزل قد يبلغ عمقاً خاصاً ، عندما لا يكشف فقط عادة مهنية ، بل يكشف عيباً في الشخصية . إننا نذكر

مشاهد من « الأطياب المزيفون » ، ومن « عائلة بنواتون » حيث يعالج الزواج كمشروع تجاري وحيث تطرح مسائل المشاعر ، بكلمات تجارية خالصة .

ولكننا نلامس هنا النقطة حيث لا تعتبر خصوصيات الكلام إلا عن خصوصيات الشخصية . ويتعين علينا أن نبقى للفصل التالي الدراسة الأكثر تعمقاً . هذا ما يجب توقعه بهذا الشأن ، وكما أمكن أن نرى مما تقدم ، ان هزل الكلمات يتبع عن قرب هزل الوضع ، ثم يضيع ، مع هذا النوع الأخير من الهزل بالذات ، في هزل الشخصية . إن الكلام لا يؤدي الى مفاعيل مضحكة ، إلا لأنه من صنع البشر ، ولأنه مقولب تماماً وقدر الامكان ، بحسب أشكال الفكر البشري . إننا نحس فيه بشيء يحيا من حياتنا ؛ وإذا كانت هذه الحياة ، حياة الكلام كاملة مكتملة ، وإذا لم يكن فيها شيءٌ ما يابس جامد ، وإذا كان الكلام أخيراً ، جسماً موحداً تماماً ، غير قابل للانقسام الى أجسام مستقلة ، فإنه يكون بعيداً عن الهزل ، كما تبعد عنه أيضاً روح ذات حياة منسجمة الجبلة ، موحدة ، شبيهة ببركة ما هادئة جداً . ولكن لا توجد بحيرة لا تترك أوراقاً ميتة تعوم فوق سطحها ، كذلك لا توجد نفس بشرية لا تتعلق بها عادات تيبسها ضد نفسها ، وذلك من خلال تيبسها ضد الآخرين ، وما من لغة ، أخيراً ، سهلة ومرنة ، وحية ، حاضرة بصورة كاملة ، في كل أقسامها من أجل استبعاد « الجاهز » منها ، ومن أجل مقاومة العمليات الميكانيكية الارتدادية ، والانتقالية الخ ، التي يراد تطبيقها عليها كما لو كانت مجرد شيء جامد . إن اليابس ، والجاهز ، والميكانيكي ، يقابل اللين ، الدائم التغير ، ويقابل الحي ؛ إن الانتباه يقابل السهو ، والاوتوماتية تقابل النشاط الحر ، هذه هي عموماً ، ما تريد الضحكة أن تدل عليه وما تريد تصحيحه . لقد قصدنا من هذه الفكرة أن ننير منطلقنا ، في اللحظة التي باشرنا فيها تحليل الهزل . لقد شاهدنا هذه الفكرة تلمع عند كل

المنعطفات الحاسمة في طريقنا ، وبها سوف نباشر الآن بحثاً أكثر أهمية ، ونحن نأمله ، أكثر تثقيفاً . اننا نهدف ، فعلاً ، الى دراسة الصفات الهزلية ، أو بصورة أولى ، الى تحديد الشروط الأساسية في كوميديا الشخصية ، انما في محاولة لجعل هذه الدراسة تساهم في تفهيمنا طبيعة الفن الحقة ، وكذلك الرابط العام بين الفن والحياة .



الفصل الثالث

هزل الشخصية أو الطبع

I

تتبعنا الهزل عبر الكثير من فتلاته وبرماته ، باحثين في كيفية تسربه الى الشكل ، والى الموقف ، وإلى الإشارة ، وإلى الوضع والى العمل والى الكلمة . ومع تحليل « الصفات » الهزلية ، نصل الآن الى القسم الأكثر أهمية في مهمتنا ، وهو ، عدا عن ذلك ، القسم الأصعب ؛ لو أننا استسلمنا لاغراء تعريف المضحك ، بواسطة بعض الأمثلة الصارخة ، وبالتالي الفجة : عندها ـ وبقدر ما نكون قد ارتفعنا نحو مظاهر الهزل الأكثر علواً ـ نكون قد رأينا الوقائع تسقط بين الثقوب الواسعة جداً في التعريف الذي يريد الامساك بهذه الوقائع . ولكننا اتبعنا في الحقيقة المنهج المعاكس : لقد وجهنا الضوء من أعلى الى أسفل .

ولقناعتنا أن الضحك له معنىً وله مدلول اجتماعيان ، وان الهزل يعبر ، قبل كل شيء ، عن نوع من اللاتكيف الخاص الكامن في الشخص ، تجاه المجتمع ، وأنْ لا هَزلَ أخيراً إلا في الانسان ، بل ان الهزل هو الانسان : ان الشخصية هي التي استهدفناها أولاً .

إن الصعوبة كانت ، بصورة أُوْلى ، قائمة في تفسير « كيف يتأتى لنا أن نضحك من شيء ما آخرَ غير الشخصية ، وبأية ظاهرات رهيفة ، ظاهرات الانطباع ، والدمج أو الخلط ، يستطيع الهزل أن يتسرب الى حركة بسيطة ، الى وضع غير شخصي ، والى جملة مستقلة . ذلك هو العمل الذي قمنا به حتى الآن . إننا أخذنا لأنفسنا المعدن النقي ، واتجهت جهودنا حتى الآن الى إعادة تكوين الركاز [المعدن غير الصافي] . ولكننا سندرس الآن المعدن بالذات . والأمر سيكون سهلاً لاننا نواجه الآن عنصراً بسيطاً . فلننظر اليه من قرب ، ولننظر كيف يتفاعل مع الباقي .

قلنا : هناك حالات نفسانية ننفعل منها منذ أن نعرفها . هناك أفراح وأحزان نتآلف معها ، وهناك أهواء وعيوب تثير الاستغراب المؤلم ، أو الرعب ، أو الشفقة لدى الأشخاص الذين يتأملونها ، وأخيراً هناك مشاعر تمتد من نفس الى نفس من خلال تجاوبات عاطفية ، كل هذا يهم جوهر الحياة . وكل هذا جدي ، وأحياناً مأسوي . حين يتوقف شخص الغير عن إثارة مشاعرنا ، هنا فقط تبدأ الكوميديا . وهي تبدأ مع ما يمكن أن نسميه « التصلب ضد الحياة الاجتماعية » . يعتبر مضحكاً الشخص الذي يسير ، بصورة أوتوماتيكية ، طريقه دون أن يلتفت للاتصال بالآخرين . والضحك موجود لكي يصحح سهوه ولكي يصحيه من حلمه . وإذا جازت مقارنة الأشياء الصغيرة بالكبيرة ، فإننا نذكر هنا بما يحصل عند الدخول الى مدارسنا . بعد أن يكون الطالب قد اجتاز الاختبارات الرهيبة في الامتحانات ، يبقى عليه أن يواجه اختبارات أخرى ، اختبارات يُعِدُّها له رفاقُه الأقدم لكي يؤهلوه للمجتمع الجديد الذي يدخل اليه ، ولكي « يليِّنوا طباعه » ، كما يقولون . إن كل مجتمع صغير يتكون داخل المجتمع الكبير ، يُحْمل هكذا ـ بموجب غريزة غامضة ـ على ابتكار أسلوب في التصحيح وفي

التليين به يحد من يبوسة العادات المكتسبة خارج هذا المجتمع ، والتي يجب تغييرها . إن المجتمع بالذات لا يتصرف بشكل آخر . وان على كل فرد من أعضائه أن يبقى منتبهاً لما يحيط به ، وان يتقولب مع المحيط ، وأن يتفادى الانغلاق ضمن شخصيته ، كما لو كان في برج عاجي . ولهذا فإن المجتمع يرفع فوق رأس كل فرد ، ـ ان لم يكن سوط الاصلاح ـ فعلى الأقل احتمال الاهانة ، التي وإن كانت خفيفة ، فإنها تبقى مرهوبة . تلك هي وظيفة الضحك . فالضحك ، وهو دائماً مشين بالنسبة الى الشخص المضحوك منه ، هو حقاً نوع من التوبيخ الاجتماعي .

من هنا الطابع الالتباسي في الضحك . فهو ليس من الفن تماماً ولا هو من الحياة تماماً . من جهة ان شخصيات الحياة الواقعية لا يضحكوننا إن لم نكن قادرين على مشاهدة مساعيهم كما لو كانت فوق مسرح نراقبه من أعلى ، من خلال مقصورتنا ؛ فهم ليسوا مضحكين في نظرنا إلا لأنهم يعطوننا الكوميديا . ولكن من جهة أخرى ، حتى في المسرح ، ليست لذة الضحك لذة خالصة ، أريد أن أقول لذة جمالية خالصة ، مجردة بصورة مطلقة . فهي دائماً مشوبة بفكر مبطن يُكِنُه المجتمع لنا حتى ولو لم تكن لدينا عنه أية فكرة ؛ إذ يدخل في لذة الضحك نية التحقير غير المعترف بها ، وبالتالي نية التصويب أو الاصلاح ولو خارجياً على الأقل . ولهذا تكون الكوميديا أقرب الى الحياة الواقعية من الدراما . كلما كانت الدراما ذات عظمة ، كلما عمق التصنع الذي اضطر الشاعرُ الى إخضاع الواقع الحقيقي له لكي يستخرج المأسوي في حالة النقاء . وبالعكس في الكوميديا التي لا تنفصل عن الواقع الا في أشكالها الدنيا أي في المهزلة والمسخرة : فكلما ارتفعت الكوميديا وارتقت كلما تداخلت مع الحياة ؛ ويوجد في الحياة الواقعية مشاهد قريبة جداً من الكوميديا العالية بحيث يستطيع المسرح أن يتبناها دون أن يغير فيها كلمة .

يتبع ذلك ان العناصر ذات الصفة الهزلية تكون هي ذاتها في المسرح وفي الحياة . فما هي هذه العناصر ؟ لن نجد صعوبة في استخراجها :

لقد قيل كثيراً بأن العيوب الصغيرة في أقراننا وأشباهنا هي التي تضحكنا . واعترف بوجود قسم واسع من الحقيقة في هذا الرأي ، ومع ذلك فلا أستطيع أن أعتبره صحيحاً تماماً . أولاً ، في مجال العيوب ، يصعب رسم الحد الفاصل بين الخفيف والخطير : ربما ليس لأن الخطأ خفيف ، نضحك نحن منه ، بل لأنه يضحكنا نجده خفيفاً ، إذ ليس ما يُسْقِط في اليد كما الضحك . ولكن يمكن الذهاب الى أبعد ، والزعم أنه توجد عيوب نضحك منها مع معرفتنا بخطورتها : مثل ذلك بُخْلُ هارباغون . وأخيراً يجب الاقرار ـ وان كان يصعب قليلاً قوله ـ بأننا لا نضحك فقط من عيوب أمثالنا ، بل أيضاً ، في بعض الأحيان من ميزاتهم . إننا نضحك من ألّسِسْتْ : ربما يقال ليست شهامة السست هي المضحكة ، بل الشكل الخاص الذي تتخذه الشهامة عنده ، وبالاجمال ، نوع من المثلبة تشين شهامته . أصادق على ذلك تماماً ، ولكن ذلك لا يطعن في صحة كون هذه المثلبة في ألْسِسْتْ ، والتي نضحك نحن منها ، تجعل شهامته أهلاً للضحك . وهنا تكمن النقطة المهمة . وأخيراً نستنتج أن الهزل لا يدل دوماً على نقص ، بالمعنى الأخلاقي للكلمة ، واننا إذا أصررنا على وجود نقص ، ونقص خفيف وراء الهزل ، فإنما تتوجب الاشارة هنا إلى المعيار الدقيق المعتمد الذي يميز هنا الخفيف من الخطير .

الحقيقة ان الشخصية الهزلية تستطيع ، عند الضرورة ، أن تكون على وفاق مع الأخلاق الصارمة . ويتعين عليها فقط أن تتوافق مع المجتمع . ان صفة ألْسِسْت هي صفة الانسان الشريف الكامل . ولكنه غير الأليف مع المجتمع ، وبهذا هو مضحك . إن العيب المرن يكون أصعب تهزئياً من

الفضيلة الجامدة . إن الجمـود هو المشبـوه في نظر المجتمـع . وإذاً فجمود ألسِسْتْ هو الذي يضحكنا ، رغم أن هذا الجمود يشكل هنا شهامة . ان من يعزل نفسه عن المجتمع يتعرض للتهزئة ، لأن الهزء يتكون ، في معظمه من هذه العزلة بالذات . وهكذا يُفسر كيف أن الهزل يتعلق في أغلب الأحيان بالآداب ، وبالأفكار ـ ولنحسم الكلمة ، انه يتعلق بأفكار المجتمع المسبقة .

وعـلى كل ، يجب الاعتـراف ، تشريفاً للبشريـة ، بـأن المثـل الأعـلى الاجتمـاعي والمثل الأعـلى الأدبي لا يختلفان في الأسـاس . وإذاً يمكننـا أن نفترض ، كقاعدة عامة ، أن عيوب الغير هي التي تضحكنا ـ مـع احتمال الاضافة بأن هذه العيوب إنما تضحكنا بسبب عدم تجانسها مع المجتمع ، لا بسبب عدم أخلاقيتها . يبقى إذاً أن نعرف ما هي العيوب التي يمكن أن تصبح مضحكة ، وفي أية حالات نعتبرها جدية جداً فلا تضحكنا .

ولكنا أجبنا على هذا السؤال ضمناً . فقلنا أن الهزل يتوجـه الى الذكـاء الخالص ، والضحك لا يتوافق مع الانفعال . صَوّرْ لي أي عيب تشاء مهما كان خفيفاً : فإذا عرضته علي بشكل يستدعي محبتي أو خشيتي أو شفقتي ، فقد انتهى الأمر ، فلن أستطيع بعدها أن أضحك منه . وبالعكس اختر شيئاً عميقاً وعلى العموم مسترذلاً : انك تستطيع أن تجعله مضحكاً ان نجحت أولاً ، وبألاعيب مناسبة ، ان تجعلني غير آبهٍ . عندهـا لا أقول ان العيب يكون مضحكاً ؛ بل أقول انه عندها يمكن أن يكون مضحكاً . المهم أن لا يستثير انفعالي » هـذا هو الشـرط الضـروري فعـلاً ، وإن لم يكن كـافيـاً بالضرورة .

ولكن الشاعر الهزلي كيف يتصرف ليمنعني من الانفعال ؟ السؤال محرج . ولتوضيحه ، يجب الالتزام بنظام من البحوث جديدٍ نوعاً ما ، ويجب تحليل الود المصطنع الذي نحمله نحن تجاه المسرح ، ثم تحديد الحالات التي نقبل

فيها ، والحالات التي نرفض فيها ، تقاسم المباهج والأوجاع الخيالية . هناك فن هدهدة شعورنا واعدادِ الأحلام له ، كما يُفْعَل بالنسبة الى الإنسان المُنَوَّم . وهناك فنٌ أيضاً في تثبيط محبتنا في اللحظة المناسبة حيث يمكن أن تتدفق ، بحيث أن الوضع حتى ولو كان جدياً ، لا يُحمل على محمل الجد . هناك أسلوبان يظهر أنهما يسيطران على هذا الفن الأخير ، يطبقهما الشاعر الهزلي بصورة لا شعورية الى حدٍ ما . الأول يقوم ، داخل نفسية الشخصية ، على عزل الاحساس الذي نعزوه اليها وجعل هذا، الإحساس، إن أمكن القول ، حالةً طفيلية مزودة بوجود مستقل . على العموم ، ان الاحساس الزخيم يتغلب رويداً رويداً على كل الحالات النفسية الأخرى ويلونها بلونه : فإن نحن شاهدنا هذا الانطباع التدريجي ، فإننا ننتهي تدريجياً بأن ننطبع بذاتنا ونتأثر بانفعال مطابق ملائم . يمكن القول ـ لجوءاً الى صورة أخرى ـ ان الانفعال يكون دراماتيكياً ، انتقالياً . عندما تكون كل النغمات المرافقة متطابقة مع النغم الأساس . ولأن الممثل يرتعش بأكمله ، يستطيع الجمهور أن يرتعش بدوره .

وبالعكس ، في الانفعال الذي يتركنا لا مبالين ، والذي يصبح هزلياً ، يوجد تصلب يمنعه من الاتصال ببقية النفس حيث ينوجد هذا الانفعال . إن هذا التصلب قد يبرز ويتفاقم ، في لحظة معينة ، عبر حركات الدمية الشخص فيثير الضحك ، بعد أن كان من قبل يعاند مودتنا : فكيف نتحد مع نفس ليست منسجمة مع ذاتها ؟ يوجد في « البخيل » مشهد يلامس الدراما . ذلك هو مشهد المستقرض والمرابي اللذين لم ير أحدهما الآخر بعدُ ، فيلتقيان وجهاً لوجه فيجدان أن أحدهما هو الأب والآخر هو الابن . ونكون هنا حقاً في الدراما لو كان البخْلُ والشعورُ الأبوي يتصادمان في نفس هارباغون ، [الأب] فيدخلان اليها تركيبة أصيلة الى حد ما . ولكن المقابلة ما ان انتهت

حتى ينسي الأب كل شيء . ولما قابل ابنه من جديد ، لم يشر ، إلاّ لماماً ، الى هـذا المشهد الخـطير جداً : « وأنت ، يـا بني ، الذي ـ غفـرتُ له ، حِلْماً وعطفاً ، القصة القريبة ، الخ » . لقد مرَّ البخل الى جانب الباقي دون أن يمسه ، وأن يتأثر به ، بنوع من التناسي والسهـو . فالبخـل وان ترسـخ في النفس ، وان أصبح المتحكم في المنزل ، فإنه قد بقي غريباً عنها . وأي بُخل آخر سوف يكون بخلاً ذا طبيعة مأساوية . اننا نراه يجتذب اليه ـ ويمتص ، ويتمثل ، محوِّلاً مغيِّـراً ، ـ كل قوى الكائن : مشاعـر محبةٍ وودٍ ، رغبـات وكره ، عيوب وفضائل ، كل هذا يصبح مادة يعطيها البخل نوعاً جديداً من الحياة . ذلك هو ـ على ما يبدو ـ الفرق الأول الأساسي بين الكوميديا العالية والدراما .

وهناك نوع ثانٍ من الفرق ، أكـثر ظهوراً وهـو مشتق أيضاً من الأول . عندما تُصوَّرُ لنا حالةٌ نفسيةٌ مع نيةٍ جعلها دراماتيكية ، أو فقط جعلِنَا نحملُها على محمل الجد ، فإن [المؤلف] يوجهها تدريجياً نحو أعمال تعطيها المقياس الصحيح . وهكذا يخطط البخيل كل شيء بقصد الربح ، وان المرائي ، وهو يتظاهر بأنه لا ينظر إلا الى السماء ، يناور بمهارة شديدة على الأرض . ولا تتنافى الكوميديا ، بالتأكيد ، مع التركيبات من هذا النوع ؛ ولستُ بآخذٍ منها كبرهان إلا دسائس تارتوف . وهنا تشترك الكوميديا مـع الدرامـا ، ولكي تختلف عنها وتتميز ، ولكي تمنعنا من الأخذ بالجدية ، الأمر الجدي ، وأخيراً لكي تهيئَنا للضحك ، فإنها تستعمل وسيلة أُعَرِّفُها بالصيغة التالية : بدلاً من تركيز اهتمامنا على الأفعال ، **فهي توجهه ، أولاً ، نحو الاشارات** . وأقصد بالإشارات هنا المواقف والأوضاع الذاتية والحركات وحتى الخطابات التي بها تظهر الحالة النفسية ، دونما هدف ، ودونما مكسب ، بفعل نوع من الحث الداخلي فقط . إن الحركة المُعَرَّفةُ هكذا تختلف تماماً عن العمل . العمل شيءٌ

مُبْتَغَى ، وهو في جميع الأحوال حالةٌ وعيٍ ، أما الحركة فبادرةٌ أوتوماتيكية . في العمل ، الشخصُ كله يعطي ؛ في الحركة ، قسم معزول من الشخص يعبر عن نفسه ، بدون علم ، أو على الأقل بمعزل عن الشخصية كلها .

وأخيراً (وهنا تكمن النقطة الأساسية) ، يكون العمل متناسباً تماماً مع الاحساس الذي يوحي به ؛ هناك انتقال تدريجي من أحدهما الى الآخر ، بحيث ان محبتنا أو كرهنا يمكن أن ينزلقا على طول الخيط الذاهب من الاحساس الى الفعل . أو يزدادا اهتماماً بصورة تدريجية . ولكن الحركة تتميز بشيءٍ من التفجر ، الذي يوقظ حساسيتنا المستعدة للاستسلام للهدهدة ، والذي يمنعنا ـ وهو يردنا هكذا الى ذاتنا ـ أن نأخذ الأشياء على محمل الجد . وإذن ، منذ أن ينصب اهتمامنا على الحركة ، لا على الفعل ، نكون في الكوميديا . إن شخصية تارتوف تنتمي الى الدراما بأفعالها : وعندما نلتفت أصلاً إلى حركاته نجده مضحكاً . ونذكر دخولَه الى المسرح قائلاً : « لوران ، اربط مسوحي (1) بسوطي » قال هذا ، وهو يعلم أن دورين تسمعه . وليكُنْ معلوماً أنه سوف يتكلم أيضاً هكذا ولو لم تكن هناك . لقد اندمج تماماً في دوره كمخادع ، حتى أنه يلعبه باخلاص ان جاز القول . في هذا ، وفي هذا فقط ، يستطيع أن يصبح هزلياً . ودونما هذا الاخلاص المادي ، وبدون المواقف والكلام الذي حولته ممارسة طويلة للنفاق ، عنده ، إلى حركات طبيعية ، إذن لأصبح تارتوف كريهاً فقط ، لأننا عندئذٍ لا نفكر اطلاقاً إلا بما هو مقصود في مسلكه . وهكذا نفهم أن العمل شيء أساسي في الدراما ، وهو ثانوي في الكوميديا .

في الكوميديا ، نشعر أنه كان بإمكاننا أيضاً أن نختار أي وضع آخر حتى

---

(1) هنا المعنى خاص : المسوح لباس الشعر والسوط أداة تعذيب . ويقصد المخادع أن يظهر أمام من يريد خداعها إظهار ورعه .

نصور الشخصية : ولو حصل هذا لظل أيضاً نفس الرجل ، إنما في وضعية مختلفة . ولا يكون لدينا هذا الانطباع في الدراما . هنا الشخصيات والأوضاع ملتحمة معاً ، أو بقول أفضل ، تشكل الأحداث جزءاً لا يتجزأ من الأشخاص ، بحيث ان الدراما إذا قصت علينا قصة أخرى - ومهما حفظنا للممثلين نفس الأدوار - فإننا نكون حقاً أمام أشخاص آخرين .

والخلاصة ، إننا رأينا أن الشخصية تستطيع أن تكون طيبة أو خبيثة ، لا يُهمُّ : فإذا كانت غير اجتماعية ، قد تصبح مضحكة . ونرى الآن أن خطورة الحالة لا تهم كثيراً جداً : فسواء كانت خطيرة أو خفيفة ، فهي تستطيع أن تضحكنا ان نحن رتبناها بشكل لا نكون منفعلين معها . إن « لا اجتماعية » الشخصية ، و« لا احساسية » المُشاهِد ، هما ، بالاجمال ، الشرطان الأساسيان للهزل . وهناك شرط ثالث ، داخل في الشرطين الآخرين . ونقصد من كل تحليلاتنا أن نستخلصه : وهو « الأوتوماتية » . لقد بيّنا منذ بداية هذا العمل ، ولم ننفك نرد الانتباه الى هذه النقطة : لا يوجد شيء مضحك بصورة أساسية إلا ما هو منجز بصورة أوتوماتية . في عيب ، في خِلْقةٍ حتى ، يكونُ الهزلُ هو الشيء الذي من خلاله تستسلم الشخصية ، دون أن تعلم ، لِحَركة لا إرادية ، أو لكلمة غير واعية : إن كل سهو مضحك . وكلما كان السهو عميقاً ، كلما ارتقت الكوميديا . إن السهو المنهجي مثل سهو دون كيشوت هو أكثر ما يمكن تصوره في العالم من هزل : انه الهزل بالذات ، مستقىً من أقرب ما يمكن من المنبع . خذ أية شخصية هزلية أخرى . مهما كانت واعيةً - ما أمكنها ذلك - لما تقول ولما تفعل ، فإذا كانت مضحكةً ، فذلك أنه يوجد في شخصها مظهر تجهله ، ناحية تهربُ اليها مَن ذاتها : ومن هذا الناحية فقط هي تضحكنا . إن الكلمات المضحكة بعمق هي الكلمات البسيطة الساذجة حيث يظهر العيب عارياً : كيف ينكشف الشخص هكذا ،

لو أنه كان قادراً على رؤية نفسه وعلى محاكمتها ؟

وليس من النادر أن يشجب الشخص المضحك سلوكاً ما بكلمات عامة ثم يقع فيه ؛ مثاله : معلم م. جوردان الفلسفة، وهو يغضب غضباً شديداً بعد أن « حاضر » ضد الغضب . وفاريوس يسحب الأشعار من جيبه ، بعد أن كان سخر من منشدي الأشعار ، الخ .

إلى ماذا يمكن أن تهدف هذه التناقضات ، غير جعلنا نلحس باليد لا وعي الشخصيات ؟ عدم الانتباه للذات ، وبالتالي عدم الانتباه الى الغير ، هذا ما نجده دائماً . وان تفحصنا الأشياء من قرب ، نرَ أن اللاانتباه يلتبس ، بالضبط هنا ، مع ما نسميه « اللااجتماعية » . إن سبب التيبس « التشدد » الأول والأهم ، هو إهمال النظر حولنا وخاصة في ذاتنا : كيف نقولب شخصيتنا مع شخصية الغير ، إن نحن لم نبدأ بالتعرف على الآخرين وبالتعرف على الذات أيضاً ؟ التصلب ، الأوتوماتية ، السهو ، اللااجتماعية ، كل هذا يتداخل ، ومن كل هذا يتألف هزل الشخصية .

والخلاصة ، إنْ تَرَكْنَا جانباً ، في الشخص البشري ، ما يهم إحساسنا ، وما ينجح في حملنا على الانفعال ، فإن الباقي يمكن أن يصبح هزلاً . ويكون الهزل متناسباً بصورة مباشرة ، مع مقدار التصلب الظاهر فيه . لقد وضعْنا هذه الفكرة منذ بداية عملنا . وتثبتْنا منها من خلال نتائجها الرئيسية . وطبقناها على تعريف الكوميديا . والآن علينا أن نتعمق أكثر فيها ، وان نبين كيف أنها تمكننا أن نحدد المكان الصحيح للكوميديا داخل الفنون الأخرى .

في معنىً من المعاني ، يمكن القول أن كل « شخصية » هي هزلية ، يشترط أن نفهم من كلمة « شخصية » ما هو « جاهز » في شخصنا ، أي ما هو فينا

بحالة الأوالية ، التي ما ان تبدأ أو تنطلق ، فإنها تكون قادرة على العمل بشكل أوتوماتيكي . إن هذا يكون ، ـ إن شئت ـ ان هذا يقوم على ما يمكن أن نكرر به أنفسنا . وهذا يكون أيضاً ، بالتالي ، فيما يمكن لآخرين أن يقلدوننا فيه (أن يكررونا فيه) . إن الشخصية الهزلية هي « نمط » وبالمقابل ـ إن التشابه مع نمط ما فيه شيء من الهزل . قد نعرف شخصاً من خلال زيارته كثيراً وطويلاً دون أن نكتشف فيه شيئاً مامضحكاً : ولكننا إذا استغلينا تقارباً فيه ، ولو عارضاً ، كـي نطبق عليه إسماً مشهوراً : اسم بطل دراما أو رواية ولو لِلَحْظةٍ على الأقل ، فإنه يبدو في نظرنا مضحكاً . في حين أن هذه الشخصية في الرواية قد لا تكون مضحكة . ولكن المضحك هو التشبه بها . إنه هزلُ الغفلةِ عن الذات . ومن الهزل ، الولوج ، في إطار مُعَدٍ ومُهيأ ، ومّا هـو مضحك فوق ذلك كلّـه ، هو الانتقال ـ بالذات ـ الى حالة الاطار ، حيث يلج الآخرون بسهولة وهذا ما يسمى بالتجمد في الشخصية .

إن تصوير الشخصيـات ، أي الأنماط العـامة ، هـو غرض الكـوميديـا الرفيعة . وقد قلنا ذلك مراتٍ عدة ، ولكننا نصرُّ على تكراره ، لأننا نعتقد أن هذه الصيغة تكفي لتعريف الكوميديا . إن الكـوميديـا لا تكتفي فقط بأن تعرض علينا أنماطاً عامة ، بـل هي ، برأينـا ، النمط الوحيـد ، بين كـل الفنون ، الذي يهدف الى العام ، بحيث اننا ـ بعد أن حَددنا هذا الهدف ـ نكون قد قلنا ما هي ، وقلنا ما لا يمكن للباقي أن يكونه . ولإثبات أن جوهر الكوميديا هو هذا بالذات ، وانها تتعارض في هـذا مع الكـوميديـا ، ومع الدراما ، ومع الأشكال الأخرى من أشكال الفن ، يتوجب الابتداء بتعريف الفن فيما هو الأعلى منها : وبعدها ننزل تدريجاً نحو الشعر الهزلي ، فنرى أنه يقع عند حدود الفن والحياة ، وأنه يتميز بصفته العمومية ، عن بقية الفنون . اننا لا نستطيع أن نسترسل هنا في مثل هذه الدراسة الواسعة . ولذا يتوجب

علينا مع ذلك أن نرسم خطتها ، تحت طائلة إهمال ما هو جوهري ، برأينا ، في المسرح الهزلي .

ما هو غرض الفن ؟ إذا جاء الواقع مباشرة يصفع حواسنا ووعينا ، وإذا استطعنا أن نكون على اتصال مباشر مع الأشياء ومع أنفسنا ، اعتقد تماماً أن الفن يصبح غير ذي جدوى ، أو بالأحرى ، اننا نكون جميعاً فنانين ، لأن نفسنا ترتعش عندها باستمرار تجاوباً مع الطبيعة . إن عيوننا ، مرفوْدَةً بذاكرتنا ، تقتطعُ من الفضاء ، وتثبت في الزمن لوحاتٍ لا تقلد . إن نظرنا يلتقط عابراً ، محفورةً في الرخام الحي من الجسم البشري ، أجزاءَ من تمثالٍ ، جميلةً كجمال المثال النحتي القديم . إننا نريد أن نغني في قرارة أنفسنا - بنوع من الموسيقى الضاحكة أحياناً ، الشاكية أكثر الأحيان ، إنما الأصيلة دائماً - الميلوديا التي لا تتوقف ، ميلوديا حياتنا الداخلية . كل هذا قائم حولنا . وكل هذا قائم فينا ، ومع ذلك لا شيء من كل هذا نشاهده نحن بصورة واضحة . بين الطبيعة وبيننا ، ماذا أقول ؟ بيننا وبين وعينا الذاتي ، تقوم غشاوة ، غشاوة سميكة في نظر عامة الناس ، وغشاوة رقيقة ، شبه شفافة ، في نظر الفنّان والشاعر. أية جنية نسجت هذه الغشاوة ؟ هل فعلت ذلك عن خبث أو عن صداقة ؟ لا بدَّ من العيش ، والحياة تقضي أن ندرك الأشياء في الرابط الذي يربطها باحتياجاتنا . الحياة تقوم على التصرف . العيش يعني عدم القبول - من الأشياء - إلا بالانطباع المفيد من أجل التجاوب معها بالتصرفات المناسبة : إن الانطباعات الأخرى يجب أن تغيب أو أن لا ـل إلينا الا غامضة . إني أنظر وأعتقد اني أرى ، إني انتصت وأعتقد إني ـمع ، إني أدرس نفسي ، وأعتقد إني أقرأ في أعماق قلبي . ولكن ما أرى ـا أسمع من العالم الخارجي ، هو فقط ما تستخرجه حواسي منه لكي تنير سلكي ؛ ما أعرفه عن نفسي ، هو هذا الذي يعوم على السطح ، ما يشارك

في الفعل . إن حواسي وان وعيي لا يعطياني عن الواقع إلا تبسيطاً عملياً . في الرؤية التي يعطياني إياها عن الأشياء وعن نفسي ، تمحى الفروقات التي لا تفيد الانسان ، والمشابهات المفيدة للانسان تبرز وتتركز ، تُرْسم لي دورياً ، بصورة مسبقة فيها يلتزم عملي . هذه الدروب هي الدروب التي مرت بها البشرية قبلي . إن الأشياء قد صنفت من أجل المكسب الذي يمكنني استخلاصه منها . وهذا التصنيف هو الذي أدرك ، أكثر من إدراكي للونِ ولشكل الأشياء . لا شك أن الانسان هو أعلى بكثير من الحيوان حول هذه النقطة . ومن النادر أن تميز عين الذئب بين العنز والحمل ، إنهما ، بالنسبة الى الذئب ، فريستان متشابهتان ، سهلٌ الامساك بهما ، متساويتان من حيث لذة الالتهام ، أما نحن فنميز بين العنز والخاروف ، ولكننا هل نميز بين عنزة وعنزة ، بين حمل وحمل ؟ إن فردانية الأشياء والكائنات تفوتنا في كل مرة لا تكون لنا مصلحة مادية في إدراك هذه الفردانية . وحيث نلاحظ هذا (كما عندما نميز بين رجل ورجل) ليست الذات الفردية هي التي تدركها عيننا ، أي نوعاً من الانسجام الأصيل تماماً في الأشكال وفي الألوان ، بل ندرك سمةً أو سمتين تسهلان التعرف العملي .

وأخيراً ، وإجمالاً للقول ، إننا لا نرى الأشياء بالذات ؛ اننا نكتفي ، في أغلب لأحيان بقراءة العناوين الملصوقة عليها . هذه النزعة ، المنبثقة عن الحاجة ، قد تركزت تحت تأثير الكلام . لأن الكلمات (باستثناء أسماء الاعلام) تدل على أنواع . والكلمة ، التي لا تذْكر من الشيء إلا وظيفته الأكثر شيوعاً ، ومظهره التافه ، تتسرب بين الشيء وبيننا ، فتغطي شكله عن أعيننا إذا لم يختبىء هذا الشكل وراء الاحتياجات التي خلقت الكلمة بالذات . وليست الأشياء الخارجية فقط ، بل انها أيضاً حالاتنا الخاصة النفسية ، هي التي تهرب منا ، بما فيها من حميمية ، ومن ذاتية شخصية ،

ومن مُعاشٍ أصيل . عندما نشعر بالحب أو بالكره ، عندما نشعر بالسعادة أو بالحزن ، هل هو إحساسنا تماماً هو الذي يصل إلى وعينا ومعه آلاف التلاوين الهاربة ، وآلاف الإيقاعات العميقة التي تجعل منه شيئاً لنا ذاتياً خالصاً ؟ لو حصل ذلك لنا عندها نصبح جميعاً رواة قصص ، وشعراء ، وموسيقيين . ولكن في أغلب الأحيان ، إننا لا ندرك من حالتنا النفسية الا انتشارها الخارجي . إننا لا ندرك من أحاسيسنا إلا مظهرها اللاشخصي ، المظهر الذي سجله الكلام ، مرة واحدة وأخيرة ، لأنه ، تقريباً ، هو ذاته ، في نفس الظروف ، بالنسبة إلى كل الناس . وهكذا ، وحتى في ذاتنا الفردية ، تهرب منا ذاتيتنا. اننا نتحرك ضمن العموميات وضمن الرموز ، كما في حقل مغلق ، حيث تقاس قوتنا ، بجدواها ، بالقوى الأخرى . وبعد أن يَسْبَغُنا العملُ ، ويجتذبنا ، لخيرنا العميم ، الى الأرض التي اختارها لنفسه نأخذ بالعيش في منطقة وسط بين الأشياء وبيننا ، خارج الأشياء ، وخارج أنفسنا بالذات . ولكن من بعيد لبعيد ، وبالسهو ، تحيي الطبيعة نفوساً أكثر انفصالاً عن الحياة . أنا لا أتكلم عن هذا الانفصال (العزوف) المراد ، المتعقلن ، المنهجي ، الذي هو من صنع التفكير والفلسفة . إني أتكلم عن عزوف طبيعي ، فطري في بنية الحس أو الوعي ، والذي يبرز حالاً ، بشكل بكوري بتولي ، نوعاً ما ، عزوف عن الرؤية وعن السماع أو عن التفكير .

فإذا كان العزوف كاملاً ، وإذا لم توافق النفس على العمل بأيٍ من مداركها، فإنها تكون نفس (روح) فنان لم يشاهد الدهرُ مثلَه. إنها تبدع في كل الفنون بآن واحد ، أو بالأحرى انها تذيبها جميعاً في فن واحدٍ . إنها ترى كل الأشياء في نقائها الأصيل ، الأشكال والألوان والأصوات في العالم المادي ، كما ترى لطائف حركات الحياة الداخلية . ولكن هذا مطلب كبير على الطبيعة . بالنسبة الى أولئك الأفراد من بني البشر ، الذين جعلتهم الطبيعة

فنانين ، إن ذلـك قد تمَّ عـرضاً ، ومن جـانب واحد آزاحت [الـطبيعة] الغشاوة . إنها في اتجاه واحد نسيت أن تربط الادراك بالاحتياج . ولما كان كل اتجاه يتوافق مع ما نسميه حاسةً ، فإنه بواحدةٍ من هذه الحواس ، وبهذه الحاسة فقط يكون الفنان عادةً مبدعاً في فنه . من هنا ، في الأصل نشأة وتنوع الفنون . ومن هنا أيضاً التخصص في الاستعدادات الفطرية . فالفنان المبدع يتعلق بالألوان والأشكال ، وهو يحب اللون للون ، والشكل للشكل ، كما يدركها لذاتها لا لنفسه . إنه يرى الحياة الداخلية للأشياء تتجلى عبر أشكالها وألـوانها . فيجعلها تـدريجاً في متنـاول إدراكنا الـذي يكـون في أول الأمـر مشدوهاً . فالفنان يقتلعنا ، ولو لبرهة على الأقل ، من مسبقـاتنا الفكـرية المتعلقة بالشكل وباللون والتي تحشر نفسها بين عيننا وبين الواقع . وبهـذا يحقق الفنان المبدع أعلى طموحات الفن ، وهو كشف الطبيعة أمامنا ولنا .

ـ هناك فنانون آخرون ينطوون على أنفسهم . وتحت الاف الأعمال الناشئة التي ترسم في الخارج إحساساً ، ووراء الكلمة التافهة والاجتماعية التي تعبر عن حالة نفسية فردية ، يفتش هؤلاء الفنانون عن الحالة النفسية البسيـطة والنقية . ولكي يحملونا على بذل نفس الجهد في أنفسنا ، يمهرون في اراءتنا شيئاً مما رأوه : وذلك بترتيبات منسقة للكلمات التي تنتظم معـاً ، وتنتعش بحياة أصيلة ، يقولون لنا ، أو بالأحرى يوحون الينا ، بأشياء لا يستطيع الكلام التعبير عنها .

ـ ويقوم آخرون بالحفر في الأعماق الأعماق أيضاً . وتحت هذه الافراح والأحزان التي يمكن أن تترجم عند الضرورة بالكلام ، يدركون شيئاً ليس له أي رابط مشترك بالكلام ، يدركون بعض أنساقٍ من الحياة ومن التنفس ، هي ، في أعماق الانسان أكثر عمقاً من مشاعره الأكثر عمقاً ؛ انهم يدركون

شيئاً هو قانون حي ، يتغير مع كل شخص بحسب إحباطه ، أو حماسه ، بحسب حسراته وآماله .

وباستخلاص ثم تكبير هذه الموسيقي يفرضونها على انتباهنا ، انهم يعملون على إدخالنا فيها ، بدون إرادة منا ، كما يدخل المارة في حفلة رقص . وبهذا يحملوننا أيضاً ، داخل أعماقنا ، على زعزعة شيء ما كان ينتظر اللحظة ليرتعش .

ـ وهكذا سواء كان الفن تصويراً أو نحتاً أو شعراً أو موسيقى ، ليس من هدفٍ له الا استبعاد الرموز المفيدة عملياً ، واستبعاد ، العموميات المقبولة اصطلاحاً واجتماعياً ، وبالتالي استبعاد كل ما يحجب عنا الحقيقة والواقع ، لكي نكون وجهاً لوجه مع الواقع بالذات . وينتج عن سوء الفهم حول هذه النقطة ، جدلٌ بين الواقعية والمثالية في الفن . فالفن بالتأكيد ، ليس إلا رؤية مباشرة للواقع . ولكن هذا النقاء في الإدراك يقتضي مقاطعة الاصطلاح المفيد ، ويقتضي لا مبالاةً فطريةً متموضعةً خصوصاً، لا مبالاةً بالحس أو بالوعي ، وأخيراً نوعاً من التعالي على المادية في الحياة ، وهو ما سمي دائماً بالمثالية . بحيث يمكن القول ، دون اللعب اطلاقاً على معنى الكلمات ، ان الواقعية تكون في الانتاج عندما تكون المثالية في النفس أو الروح ، وانه بقوة المثالية فقط ، يعاد الاتصال مع الواقع .

إن الفن الدراماتيكي لا يشذ عن هذا القانون . إن ما تبحث عنه الدراما ، وتجره الى تحت الضوء ، هو واقع عميق مغطىً عنا ، في أكثر الأحيان لمصلحتنا بالذات ، بفضل ضرورات الحياة . ما هو هذا الواقع ؟ وما هي هذه الضرورات ؟ كل شعر يعبر عن حالات نفسية ولكن من بين هذه الحالات ، توجد حالات تتولد بشكل خاص من اتصال الانسان بأشباهه . وهذه

الحالات هي الاحاسيس الأكثر زخماً والأكثر عنفاً أيضاً . وكما تتداعى الكهرباء وتتراكم بين صفيحتي المكثف الذي يولد الشرارة ، كذلك ان تواجد البشر فيما بينهم يولد تجاذبات وتنافرات عميقة ، وانشقاقات كاملة في التوازن ، كما يولد أخيراً هذه الكهربة في النفس التي هي الوجد . وإذا استسلم الانسان لحركة طبيعته الحساسة ، وإذا انعدم القانون الاجتماعي والقانون الأخلاقي ، تصبح انفجارات المشاعر العنيفة هي الشيء المعتاد في الحياة . ولكن من المفيد استبعاد هذه الانفجارات . من الضروري أن يعيش الانسان في المجتمع ، وأن يخضع نفسه بالتالي للقواعد . وما تقضي به المصلحة ، وما يأمر به العقل : هناك واجب ، وسبيلنا ومصيرنا الخضوع لهذا الواجب . تحت هذا التأثير المزدوج تكونت بالنسبة الى النوع البشري ، قشرة سطحية من الأحاسيس ومن الأفكار نزعت الى الجمود ، وأرادت على الأقل ، أن تكون مشتركة بين كل الناس ، وتغطي ـ ان لم تكن تمتلك القوة على الإخماد ـ النار الداخلية في الأهواء الفردية . إن تقدم البشرية البطيء نحو حياة اجتماعية يزداد ميلها الى السلام ، قد مَتَن هذه الطبقة السطحية ، بصورة تدريجية ، كما كانت حياة كوكبنا بالذات جهداً طويلاً ليُغطي بقشرةٍ صلبةٍ وباردة ، الكتلةَ الذائبة من المعادن في حالة الغليان . ولكن هناك انفجارات بركانية . ولو أن الأرض كائن حي ، كما تصورها الميتولوجيا ، فلربما أحبت ، وهي ترتاح ، أن تحلم بهذه الانفجارات المفاجئة ، لأنها تمكنها من أن تدرك فجأةً ماهيةَ أعماقها . إن لذة من هذا النوع تقدمها لنا الدراما . تحت الحياة الوادعة ، البرجوازية التي كونها المجتمع والعقل ، تحرك الدراما فينا شيئاً ما ، لا ينفجر لحسن الحظ ، ولكنه يشعرنا بالتوتر الداخلي . إن الدراما تعطي الطبيعة الفرصة لكي تنتقم من المجتمع . وهي تسير ، مرة ، بخط مستقيم نحو الهدف ؛ انها تستدعي ، من الأعماق نحو السطح ، الأهواء التي تفجر كل شيء . وتارة أخرى تتعرج وتنحرف ، كما تفعل الدراما المعاصرة غالباً .

فتكشف لنا ، ببراعةٍ تكونُ أحياناً معقدة ، تناقضاتِ المجتمع مع ذاته . فتبالغ بما هو مصطنع في القانون الاجتماعي . وهكذا وبوسيلة منحرفة ، تذيب الغشاء هذه المرة ، فتجعلنا نلمس العمق . ولكن الدراما في الحالتين ، سواءً أضعفت المجتمع أو قوَّت الطبيعة ، تلاحق نفس الهدف وهو تمكيننا من اكتشاف قسم مخبوء من ذاتنا ، وهذا يمكن أن يسمى بالعنصر المأسوي في شخصيتنا يتكون لدينا هذا الانطباع عند الخروج من مشاهدة دراما جميلة . ما لفتنا ، ليس ما حُكي لنا عن الغير بقدر ما عُمِلَ من أجل أن نرى من أنفسنا : عالماً كاملاً مختلطاً من الأشياء الغامضة أرادت أن تكون ، ولكنها ، لحسن حظنا ، لم تتحقق . ويبدو أيضاً أن نداءً قد وُجِّهَ فينا الى ذكريات وراثية ، غاية في القِدم ، وغاية في العمق وغاية في البعد عن حياتنا الحالية ، حتى لتبدو لنا هذه الحياة ، بخلال بعض اللحظات ، كشيءٍ غير واقعي أو شيء مصطنع ، يجب أن نتعلمه من جديد . وإذاً انه لواقع أكثر عمقاً هو ما ذهبت الدراما تبحث عنه تحت المكتسبات الأكثر فائدة ، إنه هذا الفن الذي له نفس هدف الفنون الأخرى .

ينتج عن ذلك أن الفن يهدف دائماً الى الفردي . إن ما يثبته المصور على الشاشة ، هو ما شاهده في مكان ما ، ذات يوم ، ذات ساعة ، بألوان لن تُرى أبداً . إن ما يُغَنِّيه الشاعرُ ، هو حالة نفسية كانت حالتَه وحالتَه فقط ، وهي ن تتكرر أبداً . وما يضع الكاتب الدرامي أمام أعيننا ، انه مسار نفس ، إنها كةٌ حيةٌ من الأحاسيس والأحداث ، إنه شيء ما قد عرض ذات مرة ولكن يحدث ثانية أبداً .

ومهما جهدنا في إعطاء هذه الأحاسيس أسماء عامة ؛ فهي لن تكون نفس الشيء في نَفْسٍ أخرى . إنها فردانية خاصة . من هنا كان دخولها في الفن ،

لأن العموميات ، والرموز والأنماط بالذات ان شئت ، هي العملة المتداولة لادراكنا اليومي . من أين يأتي سوء الفهم حول هذه النقطة ؟

السبب في هذا الأمر هو اننا نخلط بين شيئين مختلفين تماماً : عمومية الأشياء وعمومية الأحكام التي نصدرها حولها . ان إحساساً ما يُعترف عموماً بصحته ، لا يقتضي وجوباً ان يكون إحساساً عاماً . ليس أغرب من شخصية هاملت . فإذا كان يشبه من بعض الجوانب أشخاصاً آخرين ، فليس في هذا ما هو مهم بالنسبة الينا . ولكنه مقبول عالمياً ويعتبر انه حي بالإجماع . وكذلك الحال بالنسبة الى منتجات الفن الأخرى . إن كلاً منها فريد ، ولكنه ـ أنْ حَمَلَ طابعَ العبقرية ـ ينتهي بأن يصبح مقبولاً من قبل الجميع ، لماذا يُقبل ؟ وإذا كان فريداً في نوعه ، فما هي العلامة التي تدل على أنه واقعي ؟ ، اننا نتعرف عليه ، حسب ما أعتقد ، بالجهد الذي يحملنا على بذله ، في أنفسنا ، لكي نراه بدورنا وباخلاص ، من جهتنا أيضاً . إن الاخلاص اتصالي . إن ما رآه الفنان ، لن نراه نحن ، بدون شك ، على الأقل كما رآهُ هو تماماً ؛ ولكنه إذا كان قد رآه كما هو فالجهد الذي بذله لازالة الغشاوة يفرض نفسه علينا تقليداً . إن عمله هو مَثَلٌ نستخدمه كدرس . وبفعالية الدرس تقاس حقيقة العمل . إن الحقيقة تحمل إذن في ذاتها قوة اقناع وقَلْب وتَبْديل ، وهذه هي سمتها التي بها تعرف . وكلما كان العمل أكبر ، وكلما كانت الحقيقة المرتقبة أعمق ، كلما كان توقع الأثر منها أكبر ، وأيضاً ، كلما ازداد نزوع هذا الأثر لأن يكون كونياً شاملاً . إن الشمولية هنا تكون في الأثر المحدث ، وليس في السبب .

ويختلف غرض الكوميديا عن هذا تماماً . هنا العمومية موجودة في العمل بالذات . إن الكوميديا تصور شخصيات ، التقيناها ، أو نلتقيها أيضاً في

طريقنا ، انها تذكر مشابهات . وهي تهدف الى أن تضع تحت أعيننا أنماطاً . وهي تخلق حتى ـ عند الضرورة ـ أنماطاً جديدة ـ وبهـذا ، تختلف عن بقية الفنون الأخرى .

إن عنوان « الكوميديات الكبرى » بالـذات له دلالتـه . فكاره البشر ، والبخيل ، والمقامـر ، والساهي ، الـخ هذه أسـماء أنواع ؛ وحيث يكـون للكوميديا « الشخصية » عنوان بإسم علم ، فإن هذا الاسم العلم ، يتحول بسرعة ، نظراً لثقل محتواه ، الى حقل الأسماء العادية . فنقول « تارتوف » للدلالة على المرائي ، في حين لا نقول « فيدر » [للدلالة على حب السفاح] ولا بوليكت [للدلالة على الاستشهاد] .

ويشكل خاص ، قلّـما يخطر ببال شاعر مأسوي أن يجمع حول الشخصية الرئيسية شخصيات ثانوية ، تشكل ، إن جاز القول ، نسخاً « طبق الأصل » مبسطة . إن بطل التراجيديا هو شخصية فردية فريـدة في نوعهـا . ويمكن تقليدها ، ولكن عندها ، ننتقل ، عن وعي أو غير وعي من المـأسوي الى الهزلي . إن أحداً لا يشبهه لأنه هو لا يشبه أحداً . وبالعكس إن غريزة رائعة تحمل الشاعر الهزلي ـ عندما يكون قد ركب شخصيته الرئيسية ، ـ على جعل شخصيات أخرى تدور حول الأولى ولها نفس السمات العامة . الكثير من الكـوميديـات يحمل كعنـوان اسم جمع أو كلمـة ذات دلالة جمـاعيـة مثـل « المتحذلقات السخيفات » ، « النساء العالمات » ، « عالم الضجر » إلخ . والكثير من اللقاءات يضم على المسرح أشخاصاً متنوعين يقدمون نفس النمط الأساسي . ويكون من المفيد تحليل هـذا المنحى في الكوميـديا . إننـا نجد فيها ، أولاً ، وربما ، الاحساس المسبق بحدث أشار إليه الأطباء ، وهو أن غير الموزونين من نفس النوع ، يجذبهم جاذب خفي نحو التفتيش عن بعضهم البعض . دون أن يكونوا منتسبين الى الطب ، باعتبار الشخصية الهزلية تكون

عادة ـ كما بيّنا ـ شخصاً ساهياً ، ومن هذا السهو الى فقد التوازن تماماً يتم الانتقال بشكل غير محسوس . ولكن هناك سبب آخر أيضاً . إذا كان غرض الشاعر الهزلي أن يقدم لنا أنماطاً ، أي شخصيات يمكن أن تتكرر ، فكيف يصل الى غرضه بصورة أفضل من أن يقدم لنا من نفس النمط عدة نماذج مختلفة ؟ إن عالم النباتات لا يتصرف بغير هذا ، عندما يعالج نوعاً من الأنواع . فهو يعدد ويصف مختلف أشكاله .

هذا الفرق الأساسي بين التراجيديا والكوميديا ، الأولى تتعلق بالأفراد ، والأخرى بالأنواع ، يترجم بكيفية أخرى أيضاً . إنه يظهر في التصميم الأول للعمل . وهو يظهر ، منذ البداية ، من خلال منهجين في الملاحظة مختلفين تماماً .

مهما بدا هذا الزعم مستهجناً ، فنحن لا نعتقد أن مراقبة الرجال الآخرين ضرورية للشاعر المأسوي . أولاً ، في الواقع ، نجد أن شعراء كباراً جداً عاشوا حياة منكمشة جداً ، بورجوازية جداً ، دون أن تتاح لهم الفرصة لكي يروا فيما حولهم انطلاقة الأهواء التي قاموا بوصفها بأمانة ، ولكن ، لو افترضنا ، أنهم تسنت لهم المشاهدة ، نتساءل هل كانت افادتهم الشيء الكثير؟ الشيء الذي يهمنا ، هنا ، في عمل الشاعر ، هو رؤيته لبعض الحالات النفسية العميقة جداً أو لبعض الصراعات الداخلية تماماً . ولكن هذه الرؤية ، لا يمكن أن تتم من خارج . فالنفوس ليست قابلة للاختراق بعضها من بعض . اننا لا نشاهد من خارج إلا بعض اشارات العشق . نحن لا نؤولها ـ وان فعلنا فبشكل ناقص ـ إلا عن طريق المقارنة مع ما أحسسنا به بأنفسنا . إن ما نحسه هو أساسي ، ونحن لا نستطيع أن نعرف بعمق إلا قلبنا ـ هذا عندما نتوصل الى معرفته . فهل يعني هذا ان الشاعر قد جرب ما وصف ، وانه مرَّ بأوضاع شخصياته وانه عاش حياتهم الداخلية ؟ هنا أيضاً

تقدم لنا حيوات الشعراء تكذيباً . كيف نفترض أن ذات الانسان كان ماكبث ، واوتولو (عطيل) وهاملت ، والملك لير وكثيرين غيرهم أيضاً ؟ ولكن ربما يجب التمييز هنا بين الشخصية التي كناها والشخصية التي كان يمكن أن نكونها . إن شخصيتنا هي أثر من اختيار يتجدد باستمرار . هناك نقاط تفرع (على الأقل ظاهرياً) على طول طريقنا ، ونحن نشاهد تماماً الكثير من الاتجاهات الممكنة ، وان كنا لا نستطيع اتباع غير طريق واحد . فن التراجع الى الوراء ، وفي تتبع الاتجاهات المرتقبة حتى الأخير ، يقوم بالضبط الخيال الشعري . أوافق تماماً على أن شكسبير لم يكن لا ماكبث ولا هاملت ، ولا أوتلو (عطيل) ؛ ولكنه كان يمكن أن يكون هذه الشخصيات المتنوعة لو أن الظروف من جهة ، وتوافق إرادته من جهة أخرى ، قد أديا وأوصلا الى حالة الانفجار العنيف ، هذا الشيء الذي لم يكن عنده إلا دفعة داخلية . إن قولنا هذا يعني تجاهلاً غريباً لدور الخيال الشعري : وهو ان نعتقد أن الشاعر يؤلف ابطاله من قطع مستعارة من هنا وهناك ، من حوله ، كما هو الحال عند خياطة ثوب المهرج المرقع (أرلكان) . من هذا لا تخرج الحياة . ان الحياة لا تؤلف . انها تسمح فقط بالنظر اليها . إن الخيال الشعري ـ لا يمكن أن يكون إلا رؤية أكمل ، للواقع . واذا كانت الشخصيات التي يخترعها الشاعر تعطينا انطباع الحياة ، فذاك لأنها تمثل الشاعر نفسه ، الشاعر المتعدد ، الشاعر الذي يغوص الى أعماق ذاته من خلال مراقبة داخلية قوية لدرجة أنه يدرك المحتمل في الواقع ، ثم يستعيد ، لكي يصنع منه عملاً كاملاً ، ما تركته الطبيعة فيه ، بحالة الرسم أو التخطيط أو مجرد مشروع .

شيء آخر تماماً هو نوع الملاحظة التي تولد الكوميديا . انها ملاحظة خارجية . مهما كان الشاعر الهزلي فضولياً حشرياً بالنسبة الى سخريات الطبيعة البشرية ، فهو لا يذهب حسب ما أعتقد ، إلى حد التفتيش عن

سخافاته الذاتية . علماً بأنه لن يجدها : إننا لسنا مضحكين إلا من تلك الزاوية في شخصيتنا التي تختفي عن وعينا . وإذاً في الرجال الآخرين تتمرن هذه الملاحظة ـ المراقبة . ولكن من هنا بالذات تأخذ الملاحظة طابع العمومية ، الذي لا يتاح لها عندما تُسَلِّطُ على الذات . لأن الملاحظة حين تتموضع عند السطح ، لا تبلغ الا الغشاءَ ، إلا ظاهر الأشخاص ، ولهذا فالكثير منها ، يتصل ويوشك أن يتشابه . وهي لا تذهب الى أبعد ، وحتى عندما تستطيع ذلك ، فهي لا تريده ، لأنها لا تكسب شيئاً منه . إن الدخول بعمق في الشخصية ، وربط الأثر الخارجي بأسباب جد حميمة ، يعني الافساد ، وأخيراً التضحية بما في الأثر من هزل . يتوجب ـ عندما يغرينا الطمع بالضحك من الشخصية ، ان نحدد مكان السبب في منطقة وسط من النفس . وإذاً يجب أن يبدو لنا الأثر ، في معظمه ، وسطاً ، وكأنه يعبر عن البشر المتوسطين . وككل المتوسطات ، يحصل هذا المتوسط عن طريق تقريب المعطيات المتناثرة ، وعن طريق تقريب الحالات المتشابهة التي تعبر عن جوهرها ، وأخيراً بموجب عملٍ تجريدي وتعميمي شبيه بالعمل الذي يجريه الفيزيائي على الوقائع لكي يستخرج القوانين منها .

وباختصار إن المنهج والغرض هما من نفس الطبيعة ، هنا ، كما في العلوم الاستقرائية ؛ بمعنى أن الملاحظة هي خارجية والنتيجة قابلة للتعميم .

وهكذا نعود ، بعد دورة طويلة ، الى الاستنتاج المزدوج الذي تحصل بخلال دراستنا . من جهة ، لا يعتبر شخصٌ مامضحكاً إلا بموجب استعداد يشبه السهو ، إلا بشيء يعيش ، على الشخص دون أن ينتظم فيه ، على طريقة الطفيلي : ولهذا فإن هذا الاستعداد يلاحظ من الخارج ويمكن أيضاً أن يصحح . ولكن من جهة أخرى لما كان غرض الضحك ، هو هذا التصحيح بالذات ، فمن المفيد أن يطال التصحيح بنفس الضربة العدد الأكبر الممكن

من الأشخاص . ولهذا فإن الملاحظة الهزلية تتوجه بالغريزة الى العام . انها تختار من بين الغرائب ، تلك المؤهلة للتكاثر ، والتي ، بالتالي ، ليست مرتبطة ، بلا انفكاك ، بالذات الفردية في الشخص ، غرائب مشتركة ، ان أمكن القول . فالملاحظة الهزلية ـ إذا نقلت هذه الغرائب الى المسرح ـ تخلق أعمالاً فنية بدون شك من حيث انها لا تهدف إلا الى الإرضاء ، ولكنها تختلف عن بقية الأعمال الفنية من حيث سمتها العمومية ، كما أيضاً من حيث خلفيتها اللاواعية الرامية الى التصحيح والتعليم . وإذن نحن على حق في أن نقول ان الكوميديا تقع في الوسط بين الفن والحياة . فهي ليست مجردة من كل غاية كما الفن الخالص . وبتنظيمها للضحك ، فهي تقبل الحياة الاجتماعية كوسط طبيعي ؛ وهي تتعقب حتى إحدى غرائز ودوافع الحياة الاجتماعية . وحول هذه النقطة انها تختلف عن الفن الذي هو انقطاع عن المجتمع وعودة الى الطبيعة البسيطة .

II

لننظر الآن ، سنداً لما تقدم ، كيف نتدبر الأمر من أجل خلق الاستعداد لدى شخصية هزلية مثالية ، هزلية بذاتها ، هزلية في أصولها ، وهزلية في كل مظاهرها . ويجب أن يكون هذا الاستعداد عميقاً ، لكي يقدم للكوميديا غذاءً دائماً ، سطحياً مع ذلك ، من أجل البقاء ضمن نبرة الكوميديا ، وغير مرئي من صاحبه الذي يملكه ، لأن المضحك هو لا وعي ، مرئياً من بقية الناس ، لكي يثير الضحك الشامل ، مملوءاً بالتسامح مع النفس حتى يتوسع بدون حرج ، مضايقاً الآخرين ، حتى يقمعوه بدون شفقة ، قابلاً للتصحيح مباشرة ، حتى لا يكون من غير المفيد الضحك منه ، واثقاً من تولده من جديد تحت مظاهر جديدة ، حتى يجد الضحك ما يَعمله دائماً ، غير منفصل عن الحياة الاجتماعية ، وان ثقلت وطأته على المجتمع ، وأخيراً وحتى يأخذ أكبر

تشكيلة من الأشكال الخيالية ، ان يكون قابلاً للاضافة الى كل العيوب وحتى الى بعض الفضائل . هذه هي العناصر التي يجب صهرها معاً . إن الكيميائي النفسي الذي يُسْنَدُ اليه هذا الإعدادُ الدقيقُ سوف يكون منزعجاً . وبحق ، عندما تأتي اللحظة التي يتوجب عليه فيها « إفراغ قرنه » للتقطير . فهو سوف يجد أنه قد بذل الجهد الكثير لاعادة تركيب خليط ، يمكن الحصول عليه جاهزاً وبدون نفقة ، شائعاً في البشرية كشيوع الهواء في الطبيعة .

هذا الخليط هو الغرور . ولا أعتقد بوجود عيب أكثر سطحية وأكثر عمقاً من الغرور . إن الجراح التي يسببها الغرور لا تكون إطلاقاً خطيرة ، ومع ذلك فهي لا تريد أن تُشفى . والخدمات التي يؤديها هي الأكثر صورية بين كل الخدمات ؛ ومع هذا فإن هذه الخدمات هي التي تترك وراءها اعترافاً بالجميل باقياً . الغرور بذاته قلّما يكون عيباً ، ومع ذلك فكل العيوب تدور حوله ، وتنزع ، وهي تتصفى ، لأن تكون مجرد وسائل لإرضائه . إن الغرور ينبثق عن الحياة الاجتماعية ، لأنه إعجاب بالذات مرتكز على الإعجاب الذي نظن أننا نوحيه الى الآخرين ، وهو أقرب أن يكون طبيعياً أيضاً ، وهو فطري ، وهو عالمي أكثر من الأنانية ، لأن الطبيعة تغلب الأنانية غالباً ، في حين أننا بالتفكير فقط نتغلب على الغرور . وفي هذا الشأن لا أعتقد أننا نولد متواضعين أبداً ، هذا إذا لم نشأ أن نسمي تواضعاً بعض الحياء الجسدي الخالص ، الذي هو أقرب الى العجرفة مما يُعتقد . ان التواضع الحقيقي لا يمكن أن يكون إلا تأملاً حول الغرور . إنه يتولد من مشاهدة أوهام الغير ومن خشية الوقوع في الضلالة ، إنه نوع من التحفظ العلمي تجاه ما يقوله المرء عن نفسه ، وما يفكر به تجاهها . إن التواضع يكون من التصحيحات والتصويبات ؛ وأخيراً إن التواضع هو فضيلة مكتسبة .

من الصعب القول في أية لحظة بالضبط ينفصلُ السعيُ من أجل أن نصبح

متواضعين عن الخشية من أن نصبح سخفاء مضحكين . ذلك أن هذا السعي وهذه الخشية يختلطان حتماً عند المنشأ . إن دراسة كاملة لأوهام الغـرور ، والسخف الملتصق به ، توضِحُ بنورٍ فريد ، نظرية الضحك . ففيهما نشاهد الضحك يقوم بانتظام بواحدة من الوظائف الرئيسية ، وهي تذكير الـوعي بحالات الغفلة والسهو وبالتالي الحصول على أكبر قدر من الألفة الاجتماعية في كل السمات الشخصية . سوف نرى كيف أن الغرور ـ الذي هو نتـاج طبيعي للحياة الاجتماعية ـ يسمم ، مع ذلك ، المجتمع ؛ كما تفعل بعض السموم الخفيفة التي يفرزها جسمنا باستمرار فتسممه على المدى الطويل ، إذا لم تأتِ افرازات أخرى لتجمد أثرها . إن الضحك يقوم باستمرار بعمل من هذا النوع . بهذا المعنى يمكن القول أن العلاج الذاتي للغرور هو الضحك ، وان النَقيصة المضحكة في أساسها هي الغرور .

عندما عالجنا الهزل في الأشكال وفي الحركة ، بيَّـنا كيف أن هذه الصورة البسيطة أو تلك ، المضحكة بذاتها ، يمكن أن تتداخل في صور أخرى أكثر تعقيداً ، وان تبث فيها شيئاً من قدرتها الهزلية : وهكذا تتفسر الأشكال الأعلى مرتبة في الهزل ، بالأشكال الأدنى أحياناً .

ولكن العملية المعاكسة تحدث ربما أكثر أيضاً ، وهناك مفاعيل هزلية فجة جداً سببها إنحـدار هزل عال رفيع . هكذا الغرور . هذا الشكل العالي من الهزل ، هو عنصر نسعى مجهولين للحصول عليه بدقة ، وان بدون وعي ، في كل مظاهر النشاط البشري وخيالنا يضعه غالباً في المكان الذي لا لـزوم له فيه . ربما إلى هذا المنشأ يتوجب رد الهزل الفج الخالص الموجود في بعض الآثار التي فسرها علماء النفس بصورة كافية بالتمايز أو المفارقة : رجل قصيْر ينحني لكي يمر تحت باب كبير ؛ شخصان ، أحدهما عالٍ جداً ، والآخر رفيع ، يمشيان بمهابة يتأبط أحدهما ذراع الآخر ، الخ . وإذا نظرت ـ من قرب ـ الى

هذه الصورة الأخيرة ، تجد ، حسب ما أعتقد ، أن الأصغر من الشخصين يبدو وكأنّـه يبذل جهداً لكي يشقل نفسه نحو الأكبر ، مثل الضفدع التي تريد أن تنفخ نفسها لتساوي الثور . ولا يتسع المجال هنـا لتعداد خصـوصيات السمات التي ترتبط بالغرور ، أو التي تنافسه ، لكي تفرض نفسها على انتباه الشاعر الهزلي .

III

ولا يتسع المجال هنا لتعداد خصوصيات السمات التي ترتبط بالغرور، أو التي تنافسه ، لكي تفرض نفسها على انتباه الشاعر الهزلي . لقد بيّـنا أن كل العيوب قد تصبح مضحكة ، وحتى بعض المزايا أيضاً . وطالما أن لائحة قد توضع للسخافات المضحكة المعروفة ، تقوم الكوميديا بإطالتها ، ليس فقط ، بدون شك ، بخلق هزليات من صميم الخيال ، بل باكتشاف توجهات هزلية مرت حتى الآن غير منظورة : وهكذا يستطيع الخيال أن يعزل في الرسم المعقد لسجادة واحدة فريدة صوراً ورسوماً دائمة التجدد . والشرط الأساسي ، كما نعرف ، هو أن الخصوصية الملحوظة تظهر في الحال كنوع من الإطار حيث يستطيع الكثير من الأشخاص الولوج .

ولكن هناك أطرٌ جاهزة ، يشكلها المجتمع بالذات ، وضرورية له بحكم أنه مرتكز على تقسيم العمل . أريد أن أتكلم عن الحِرَفِ والوظائف والمهن . كل مهنة خـاصة ، تعـطي للذين يحسبون أنفسهم داخلهـا بعض العادات الفكرية وبعض الخصوصيات في الشخصية ، تجعلهم يتشابهون فيما بينهم ، وبها يتميزون عن غيرهم . وتتكون مجتمعات صغيرة ، هكذا داخل المجتمع الكبير . لا شك أنها تنتج عن تنظيم المجتمع بالذات ، عموماً ، ومع ذلك فهي توشك ، ان هي انعزلت كثيراً ، أن تضر بـالألفة . ولكن الضحـك

وظيفته بالضبط أن يقمع الميول الحادة الانفصالية . إن دوره يقوم على تصحيح الجمود وقلبه الى ليونة ، ثم إعادة تكييف كل فردٍ ليتلاءم مع الجميع ، حتى تستدير الزوايا . ونحن سيكون لدينا هنا نوع من الهزل أنواعه وأشكاله يمكن أن تحدد بصورة مسبقة ، ونسميه ، إن شئتم ، الهزل المهني .

نحن لن ندخل في تفصيل هذه المنوعات . إننا نفضل التركيز على ما فيها من مشترك . في الخط الأول يظهر الغرور المهني . إن كلاً من معلمي مسيو جوردان يضع فنه فوق كل الفنون الأخرى . هناك شخصية عند لابيش لا تفهم انه يمكن أن يكون هناك شيء آخر غير تاجر الخشب . إن الغرور يميل هنا لكي يصبح إحتفالاً وتبجيلاً ومراسم بمقدار ما تحتوي المهنة المُمارسة من مقدارٍ عالٍ من الشعوذة . إذ هناك واقعة ملحوظة وهو ان الفن كلما كان عرضةً للمنازعة ، كلما مال الذين يزاولونه الى الاعتقاد بأنهم مكلفون برسالة مقدسة ، وإلى الإصرار على الانحناء أمام أسرارها . إن المهن المفيدة وضعت للجمهور ، بشكل جلي ؛ ولكن المهن التي يشك بمنفعتها ، لا تستطيع أن تبرز وجودها إلا بافتراض أن الجمهور إنما صنع من أجلها : ولكن ، هذا الوهم بالذات هو في أساس الاحتفال . إن هزل أطباء موليير يأتي ، في معظمه من هنا . فهم يعاملون المريض وكأنه خلق من أجل الطبيب ، وان الطبيعة بالذات إنما خلقت كتابع للطب .

وهناك شكل آخر لهذا الجمود الهزلي هو ما نسميه « الجمود المهني » . إن الشخصية الهزلية تَلِجُ بدقة في الإطار الجامد لوظيفتها حتى لا يعود هناك مكان للحركة الذاتية ، وبشكلٍ خاص للانفعال ، كما يحصل للرجال الآخرين . لنتذكر كلمة القاضي بيرِنْ داندين الى ايزابيل التي طلبت اليه كيف يمكنه رؤية تعذيب التعساء :

« إهْ ! هذا يُمكِّننا دائماً من تمضية ساعة أو ساعتين » .

أليس هو نوع من القسوة المهنية التي هي قسوة تارتوف ، وهو يعبر عن نفسه ، بلسان أورغون :

« ولو اني شاهدت سوت الأخ، والأولاد ، والأم والزوجة لما اهتممت كمثل اهتمامي هذا ! » .

ولكن الوسيلة الأكثر شيوعاً لدفع مهنةٍ ما إلى الهزل هو حصرها ـ ان أمكن القول ـ داخل الكلام الخاص بها . وجعل القاضي والطبيب ، والجندي يطبقون على الأشياء المعتادة لغة القانون ، أو الاستراتيجيا أو لغة الطب ، كما لو أصبحوا غير قادرين على أن يتكلموا كبقية الناس . ان هذا النوع من الهزل ، عادة ، هو هزل فج نوعاً ما . ولكنه يصبح أرق ، كما سبق وقلنا ، عندما يتكشف عن خصوصيته في الشخصية ، وبذات الوقت عن عادة مهنية . نُذَكِرُ بالمقامر عند رنيار ، وهو يتكلم بأصالة كبيرة بكلمات اللعب ، مطلقاً على خادمه اسم هكتور[1] العظيم ، وهو يطلب اليه القيام بمناداة خطيبته بهذه الكلمات : «بالآس [2] ، [نادها] بالاسم المعروف « سيدة البستوني »[3] ، (دام دِبيك) . أو أيضاً « السيدات العالمات » ويقوم هزلهن ، في قسم كبير منه ، على أنهن ينقلن الأفكار العلمية بكلمات الاحساس الأنثوي : « أموت بابيقور . . » ، « انا أعشق الزوابع » ، الخ . فإذا قرأنا الباب الثالث نجد أن ارماند ، فيلامنت وبيليز يتكلمن بانتظام بهذا الأسلوب .

وبالتركيز ، فيما بعد ، على نفس الاتجاه ، نجد أيضاً منطقاً مهنياً، أي

---

(1) هكتور ، زعيم طروادة ، الابن البكر ليريام ، تزوج من أندروماك ، وهو والد استياناكس . قتله آشيل .

(2) نعت طقسي لآلهة أثينا .

(3) يريد المؤلف أن يقول ان المقامر غلبت على لسانه لغته المهنية .

أساليب في التحليل العقلي يتم تعلمها في بعض الأوساط ، وتبدو صحيحةً بالنسبة الى الوسط ، وخطأً بالنسبة الى بقية الناس . ولكن الفرق بين هذين المنطقين ، الأول خاص والثاني عام ، يولد بعض الآثار الهزلية ذات الطبيعة الخاصة ، ويكون من المفيد التوقف عندها لمدة أطول . إننا نلامس هنا نقطة مهمة في نظرية الضحك . وإننا سوف نوسع المسألة ومعالجتها بكل عموميتها .

IV

لقد حرصنا فعلاً على استخلاص السبب العميق للهزل ، فاضطررنا الى أن نهمل حتى الآن أحد مظاهره الأكثر بروزاً . نريد أن نتكلم عن المنطق الخاص بالشخصية الهزلية وبالمجموعة الهزلية ، منطق غريب ، يمكن ، في بعض الأحوال ، ان يخصص مكاناً واسعاً للامعقولية .

قال تيوفيل غوتيه عن الهزل الجارح أنه منطق اللامعقول . العديد من فلاسفة الضحك يدورون حول فكرة مماثلة . كل أثر هزلي يقتضي التناقض من بعض الجهات . ما يضحكنا ، هو اللامعقول المحقق ، بشكل محدد ، إنه « لا معقولية واضحة مرئية » ، ـ أو هو أيضاً شبه لا معقولية ، مقبولة أولاً ثم مصححة في الحال ، ـ وأفضل من ذلك انه الـ « لا معقول » من ناحية ، المقابل للتفسير من ناحية أخرى بشكل طبيعي ، الخ . كل هذه النظريات تحتوي ، بدون شك ، قسماً من الحقيقة ؛ ولكنها لا تطبق الا بعض الآثار الهزلية البارزة نوعاً ما ، وحتى في الحالات التي تطبق فيها هذه النظريات ، فهي تهمل ـ على ما يبدو ، العنصر المميز للمضحك ، أي النوع الخصوصي للامعقولية الذي يحتويه الهزل عندما يحتوي اللامعقول . هل نريد الاقتناع بذلك ؟ ما علينا الا اختيار أحد هذه التعاريف ثم تأليف « آثار » . (احداث مضحكة) وفقاً له . وفي أغلب الأحيان ، لا نحصل على مفعول مضحك .

إن اللامعقولية ، عندما نجدها في الهزل ، ليست لا معقولية عادية . إنها لا معقولية محددة . إنها لا تخلق الهزل ، . بل هي متفرعة عنه وهي ليست سبباً ، بل هي أثر ـ انها أثر خصوصي جداً ، فيه تنعكس الطبيعة الخاصة للسبب الذي أحدث هذا الأثر . اننا نعرف هذا السبب . ونحن لا نجد الآن صعوبة في فهم الأثر .

إني أفترض أنك سوف تشاهد ، يوماً ما ، وأنت تتنزه في الريف ، على رأس هضبة شيئاً ما يشبه بغموض جسماً كبيراً جامداً له أذرع تدور . إنك لم تعرف بعد ، ما هو . ولكنك تفتش في أفكارك ، أي ، بين الذكريات التي تتوفر لذاكرتك ، عن الذكرى التي تتلاءم مع ما تشاهده ، بصورة أفضل . وفي الحال تقريباً ، تخطر ببالك صورة المطحنة الهوائية : إنها مطحنة هوائية هي التي تشاهدها أمامك . ولا يهم أن تكون قد قرأت ، لتوك ، قبل خروجك ، حكايات عن الجنيات مع قصص عن العمالقة ذات الأذرع الطويلة جداً . إن الحس السليم يقضي بحسن التذكر : أصدق ذلك وأريده . ولكنه يقضي أيضاً بأن نعرف كيف ننسى . إن الحس السليم هو جهد فكر يتكيف ويتكيف باستمرار ، فيغير فكره عندما يتغير الموضوع . انه حركية الذكاء التي تنتظم تماماً مع حركية الأشياء . إنه استمرارية متحركة لانتباهنا الى الحياة .

هذا هو الآن دون كيشوت ذاهباً الى الحرب . لقد قرأ في الروايات ان الفارس يلتقي عمالقة أعداءَ في طريقه . وإذاً لا بد له من عملاق . إن فكرة العملاق هي ذكرى مميزة تركزت في ذهنه ، وبقيت هذه الذكرى في الظل ، ترقب جامدة الفرصة لكي تظهر الى الخارج فتتجسد في شيء ما . إن هذه الذكرى تريد أن تتجسد وتتجمد ، وبعدها تتلقى أول شيء يطل ويظهر ، حتى ولو لم يكن بينه وبين شكل العملاق ، إلا شبهاً بعيداً ـ تتلقى من الذاكرة

شكل العملاق . وإذاً يشاهد دون كيشوت عمالقةً حيث نشاهد نحن مطاحن هوائية . إن هذا مضحك وهذا غير معقول ولكن هل هذه اللامعقولية هي مطلق لا معقولية ؟

إنها مناقضة خصوصية جداً للحس العام . وهي تقوم على الطُموح الى نمذجة الأشياء وفقاً لفكرة متكونة لدينا ، وليس نمذجة أفكارنا وفقاً للأشياء . إنها تقوم على رؤيةٍ ومشاهدةٍ ما نفكر به وكأنه ماثل أمامنا ، بدلاً من التفكير فيما نرى ونشاهد . الحس السليم يقضي بأن نترك كل ذكرياتنا في الصف في الدِرْج ؛ وتستجيب الذكرى اللازمة الخاصة ، في كل مرة ، لنداء الوضع القائم ولا تُسْتَخدَمُ الا لتفسيره . عند دون كيشوت ، العكس هو الصحيح ، هناك مجموعة من الذكريات تتحكم بالأخريات ، وتسيطر على الشخصية بالذات : الواقع هو الذي يجب أن يخضع هذه المرة أمام الخيال ، ولا يُسْتَخدَمُ الا لكي يكون جسداً لهذا الخيَال . وبعد أن يتشكل الوهم ، ينميه دون كيشوت ، هكذا ، بتعقل مع كل مايلحقه من عواقب ؛ ويتحرك ، فيه ، بوثوق وبدقة الشخص المرويص الذي يمثل حلمه . ذلك هو أصل الغلط ، وذلك هو المنطق الخاص الذي يسود هنا اللامعقولية ، والآن ، هل هذا المنطق خاص بدون كيشوت ؟

سبق وبيّنا أن الشخصية الهزلية تشكو من عناد الفكر أو عناد الشخصية ، أو من السهو ـ الشرود ، أو من الاوتوماتية . يوجد في أساس الهزل جمود من نوعٍ ما ، يجعلنا نسير في دربنا بخط مستقيم ، وان لا نسمع وان لا نريد أن نسمع . كم من المشاهد الهزلية ، في مسرح موليير ، تُرَد الى هذا النمط البسيط : شخصية تتبع فكرتها ، وتعود اليها دائماً ، في حين تجري مقاطعتها باستمرار ! ويتم الانتقال ، بشكلٍ غير محسوس ، من الذي لا يريد أن يسمع شيئاً الى الذي لا يريد أن يرى شيئاً ، وأخيراً الى الذي لا يرى الا ما يريد . إن

الفكر الذي يعاند ينتهي الى إخضاع الأشياء لفكره بدلاً من أن يضبط فكره على الأشياء . كـل شخصية هـزلية هي إذاً عـلى طريق الـوهم الذي سبق ووصفناها ، ودون كيشوت يقدم لنا النمط العام للامعقولية الهزلية .

هذه المناقضة للحس العام هل لها اسم ؟ إننا نجدها ، بدون شك ، حادة أو مستعصية ، في بعض أشكال الجنون . وهي تشبه في كثير من النواحي الفكرة الثابتة . ولكن لا الجنون عموماً ولا الفكرة الثابتة تضحكنا ، لأنها مرضان . إنهما يستثيران شفقتنا . الضحك ـ ونحن نعرف ذلـك ـ مناقض للانفعال ، وإذا كان من جنون مثير للضحك ، فلا يكون إلا جنوناً يلائم العافية العامة للفكر ، جنون عادي ، إن أمكن القول . ولكن هناك حالة طبيعية فكرية تحاذي ، من جميع النواحي ، الجنون ، حيث نجد نفس تداعيات الأفكار كما في الجنون ، ونفس المنطق الغريب كما في الفكرة الثابتة . إنها حالة الحلم . بعد هذا أو أن تحليلنا غيرُ سليمٍ ، أوْ أنه يجب أن يصاغ ضمن القاعدة التالية :

اللامعقولية الهزلية هي من ذات طبيعة لا معقولية الأحلام .

أولاً ـ إن مسار الفكر في المنام هو تمـاماً ، المسـار الذي وصفنـاه تواً . فالفكر ، المحب لذاته ، لا يفتش عندئذٍ في العالم الخارجي إلا عن ذريعة لتجسيد خيالاته . تأتي أصوات غامضة الى الأذن ، وألوان تدور أيضاً في حقل الرؤية : وباختصار ان الحواس لا تكون مغلقة تماماً . ولكن الحالم ، بدلاً من أن يستعين بكل ذكرياته لكي يُفَسِرَ ما تدركه حواسه ، يستخدم ـ بالعكس ـ ما تدركه حواسُه لكي يجسد ذكراه المفضلة : ان نفس صوت الريح النافخ في المدخنة ، يصبح عندئذٍ ـ بحسب الحالة النفسية عند الحالم ، وبحسب الفكرة التي تشغل خياله ـ زمجرة أسُودٍ أو غناءً إيقاعياً . تلك هي الأوالية العادية لوهم الحلم .

ولكن إذا كان الوهم الهزلي هو وهم الحلم ، وإذا كان منطق الهـزل هو منـطق المنامـات . فمن المتوقـع العثور في منـطق المضحـك ، عـلى مختلف خصوصيات منطق الحلم . هنا أيضاً سوف يتحقق القـانون الـذي نعرفـه جيداً : إذا توفر لنا أحد الأشكال المضحكة ، فإن أشكالاً أخرى ، لا تحتوي نفس العمق الهزلي ، تصبح مضحكـة بحكم مشابهتهـا الخارجيـة للشكل الأول . من السهل أن نرى فعـلاً ، أن كل « لعبـة فكريـة » تستطيـع أن تسلينا ، شرط أن تذكرنا ، من قريب أو من بعيد ، بألعاب الحُلُم .

نذكر في المقام الأول نوعاً من التراخي العام في قواعد التحليل العقلي . ان التحليلات التي تضحكنا هي التي نعْرف أنها خاطئة ، والتي يمكن أن نَعْتبرها حقيقية ، أنْ نحن سمعناها في الحلم . انما تقلد التحليل العقلي الصحيح ، الى حد خداع فكر النائم . إن هذا يدخل في المنطق أيضاً ، إن شئنا ، ولكنه منطق تنقصه « النبْرةُ » . وهو يريحنا ـ بهذا بالذات ـ من العمل الفكري . الكثير من « ومضات الفكر » هي تحليلات من هذا النوع . تحليلات موجزة ، لا يتيسر لنا عنها إلا نقطة الانطلاق والاستنتـاج . هذه الألعـاب الفكريـة تتطور ، أيضاً ، نحو لعبة الكلمات ، بمقدار ما تصبح العلاقات القائمة بين الأفكار أكثر سطحية : ونصل تدريجياً الى عدم الالتفات الى معنى الكلمات المسموعة ، بل الى الصوت . أولا يجب أن نُقَرِّبَ بالتالي ، من الحلم بعض المشاهد الهزلية جداً ، حيث تُرَدِدُ شخصيةٌ بشكلٍ منهجي معاكس ، جُملا تهتفُ بها شخصيةٌ أخرى همساً في الأذن ؟ إذا نمتَ وسط أشخاص يتكلمُون ، فإنك تجد أحياناً أن كلامهم يفرغ تدريجياً من معناه ، وان الأصـوات تتغير أشكـالها ، وتلتحم معـاً ، عشوائيـاً ، لكي تأخـذ في ذهنك معـانيَ غريبـةً عجيبةً ، وانك تقوم هكذا ، تجـاه الشخص الذي يتكلم ، بتمثيـل مشهد « حنا الصغير » والملقّـن .

وتـوجد أيضـاً « وسوسـاتٌ هزليـةٌ » تقترب كثيـراً ـ على مـا يبدو ـ من وسوسات الأحلام . من لم يحصل له أن رأى نفس الصورة ، تعود لتظهر في عدة أحلام متتالية ، وتتخذ في كل منها معنىً مستساغاً ، في حين أن هذه الأحلام ليس فيها من نقطة مشتركة أخرى ؟ ان مفاعيل التكرار تصورُ أحياناً هذا الشكل الخاص في المسرح وفي الرواية : إن بعضـاً من هذه الآثـار له ارتجاعات الحُلُم . وربما كان هذا هو شأن اللازمة في كثير من الأغاني : إنها تثابر ، وتعود ، كما هي دائماً ، في أواخر كل المقاطع . وفي كل مـرة بمعنىً مختلف .

وليس من النادر أن نشاهد في الحلم ، « تصعيداً » خصـوصياً ، غـرابةً تتفاقم ، كلما تقدمنا فيه . إن أول تنازل يُنْتَزَعُ من العقل يجر وراءه آخرَ ، وهذا الآخر يجر آخرَ أكثرَ خطورةً ، وهكذا وصولاً إلى اللامعقولية الأخيرة . ولكن هذا المسار نحو اللامعقول يعطي للحالم ، إحساساً فريداً . إنه حسب ما أعتقد إحساسٌ يشعر به الثمل عندما يُحسُّ انه انزلق بلذةٍ نحو حالة ، من التخلي لا يعود يهمه فيها لا المنطق ولا اللياقات . أنظر الآن الى بعض تمثيليات (كـوميديـات) موليـير وإذا كانت تـوحي بنفس الاحساس : مثـلاً مسيـو بورسونياك الذي يبدأ تقريباً بشكل معقـول ثم يستمر بتجـاوزات من كل نوع ، حيث تبدو الشخصيات ـ كلما تقدمنا ـ مستسلمة لعاصفةٍ من الجنون . « لو أمكن أن نرى شخصاً أكثر جنوناً ، لذهبت أنادي بذلك في روما » : هذه الكلمة ، التي تنبهنا الى أن التمثيلية قد انتهت ، تخـرجنا من حلم تتـزايد غرابته ، نغوص فيه نحن مع م. جوردان .

ولكن هنـاك بشكـل خـاص هلوسـةٌ خـاصـة بـالحلم . هنـاك بعض التنـاقضـات الخصوصية ، المألوفـة جداً من خيـال الحالم ، المُنَـافِيَةُ لعقـل الانسان المستيقظ ، حتى ليستحيلَ إعطاء فكرة صحيحة وكاملة عنها إلى الذي

لم يجربها . إننا نشير هنا الى الاندماج العجيب الذي يحدثه الحلم بين شخصين بحيث يصبحا شخصية واحدة رغم بقائهما منفصلين . ويكون النائم عادة أحد الشخصين بالذات . انه يحس أنه لم ينفك هو هو ذاته ؛ رغم أنه تحول الى شخص آخر . إنه هو ، وليس هو . إنه يسمع نفسه يتكلم ، ويرى نفسه يتصرف ، ولكنه يشعر أن شخصاً آخر استعار منه جسده وأخذ منه صوته . أو أيضاً انه يعي انه يتكلم ويتصرف كما هو معتاد ؛ إلا أنه يتكلم عن نفسه كما لو كان يتكلم عن غريب ليس له معه أدنى علاقة مشتركة ؛ إنه يكون قد انفصل عن ذاته . ألا نجد هذا الوهم غريباً في بعض المشاهد الهزلية ؟ أنا لا أتكلم عن « آمفيتريون » ، حيث اللَّبْسُ مفروضٌ ـ بالتأكيد ـ على فِكْر المشاهد ، ولكن حيث معظم الأثر الهزلي ، يتأتى ، بصورة أولى ـ مما سميناه أعلاه « تداخل سلسلتين » . إني أتكلم عن التحليلات العقلية المسرفة والهزلية ، حيث نجد هذا اللبس حقاً في حالته النقية الخالصة ، رغم أنه لا بد من جهد في التفكير لاستخراجه . استمع مثلاً إلى هذه الأجوبة التي أدلى بها مارك توين الى مراسل صحفي جاء يقابله : « هل لك أخ ؟ ـ نعم ؛ كنا نسميه بيل ، بيل المسكين ! ـ لقد مات إذاً ؟ ـ هذا ما لم نتوصل الى معرفته أبداً . هناك غموض كبير يلف هذه القضية . لقد كنا ، المرحوم وأنا ، توأمين ، وقد تحممنا ، يوم كان عمرنا خمسة عشر يوماً ، في نفس المغطس . فغرق أحدنا فيه ، ولكنهم لم يعرفوا من منا غرق . البعض يظن أن بيل هو الذي غرق ، وآخرون يظنون أنني أنا الذي غرق . ـ عجيب . ولكن أنت ، ما هو رأيك ؟ . ـ اسمعْ ؛ أريد أن أبوح لك بسر لم أكشفه بعد لمخلوقٍ يعيش . كان أحدنا يحمل علامة خاصة فارقة ، « خَشُونة » ضخمة في قفا اليد اليسرى ؛ وصاحب الحسونة هو أنا ؛ . وهذا الولد هو الذي غرق . . . ، الخ » . إذا نظرنا من قرب نجد أن لا معقولية هذا الحوار ليست لا معقولية « كيفما كان » . إنها تزول لو أن الشخصية التي تتكلم لم تكن بالضبط أحد التوأمين المحكي عنهما . وهي تقوم

على ما يصرح به مارك توين من أنه أحد التوأمين ، في حين يعبر عن نفسه كما لو كان ثالثاً يحكي حكايتهما . إننا لا نعرف بخلاف ذلك في الكثير من أحلامنا .

V

يبدو لنا الهزل ، منظوراً اليه من هذه الزاوية الأخيرة ، بشكل مختلف قليلاً ، عن الشكل الذي أعطيناه إياه ، حتى الآن رأينا في الضحك ، وسيلة إصلاح بشكل خاص . خذ استمرارية الآثار الهزلية ، أعْزِلْ ، من بعيدٍ لبعيدٍ ، الأنماط المسيطرة : انك تجد أن الآثار الوسيطة ، تستمد قوتها الهزلية من مشابهتها لهذه الأنماط . وان الأنماط نفسها هي أيضاً نماذج من الوقاحة تجاه المجتمع . ويرد المجتمع على هذه الوقاحات بالضحك ، الذي هو أيضاً وقاحة أكبر . وإذاً فليس في الضحك أي شيء من الحنو . إنه ـ بصورة أوْلى ـ يرد الشر بالشر .

ومع هذا لا يكمن هنا الشيءُ الملفت في الاحساس بالمضحك . ان الشخصية الهزلية هي ، في أغلب الأحيان ، شخصية نبدأ بالتعاطف معها مادياً . أريد أن أقول اننا نضع أنفسنا لبرهة وجيزة جداً ، مكانها ، ونتبنى حركاتها ، وأقوالها ، وأفعالها ، ونأنس بما فيها من شيء مضحك ، اننا في الخيال ، ندعوها لكي تتسلى معنا : اننا نعاملها في بادىء الأمر ، كرفيق . وإذاً يوجد لدى الضاحك على الأقل ، مظهر طيبة ، ومَرَحٌ محببٌ ، نخطىء ان لم نحسب لهما حساباً . ويوجد في الضحك ، بشكل خاص ، حركة « تمدد » ، ملحوظة في أغلب الأحيان يتوجب علينا أن نفتش عن سببها . وهذا الانطباع ، لم يكن ، في أي مكان ، أكثر ظهوراً ، مما هو في أمثلتنا الأخيرة . هنا أيضاً ، وفضلاً عن ذلك ، نجد تفسير هذا السبب .

عندما تتبع الشخصيةُ الهزليةُ فكرتَها ، بصورة أوتوماتيكية ، فإنها تنتهي

بأن تفكر وتتكلم ، وتتصرف كما لو كانت تحلم . والحلم هو نوع من التمدد . فالبقاء على اتصال بالأشياء وبالناس ، ثم الامتناع عن رؤية الا ما هو كائن ، وعن التفكير الا بما هو قائم ، ان هذا يتطلب جهداً غير منقطع من التوتر الفكري . إن الحس السليم هو هذا الجهد بالذات . انه عمل وشغل . ولكن الانفصال عن الأشياء ، مع الاستمرار بمشاهدة الصور أيضاً ، والابتعاد عن المنطق ، ومع ذلك تجميع الأفكار ، هذا هو ببساطة ، اللعب ، أو إذا أحببنا ، هذا هو الكسل . إن اللامعقولية الهزلية تعطينا إذاً ، وفي بادىء الأمر ، الإحساس بلعبة فكرية . إن حركتنا الأولى هي أن نشترك في هذه اللعبة . إن هذا يريح من تعب الفكر .

ولكن يقال مثل هذا عن الأشكال الأخرى من أشكال المضحك . يوجد دائماً في عمق الهزل ـ كما سبق وقلنا ـ الميل الى التسليم والاسترسال في منزلق سهل ، هو ، في أغلب الأحيان منزلق العادة . إننا لا نعود نفتش عن التكيف وعن إعادة التكيف ، باستمرار ، مع المجتمع الذي نحن أعضاءُ فيه . إننا نتخلى عن الانتباه الذي يجب أن نبذله في الحياة . اننا نتشبه الى حد ما ، بالساهي الشارد ، شرود الارادة ، ـ أسلم بذلك ـ ولكنه ، كذلك وأكثر ، شرود العقل ؛ انه سهو ، أيضاً وبالتالي انه كسل . إننا نقطع علاقتنا باللياقات ، كما قطعنا منذ لحظة مع المنطق . وأخيراً نتخذ وضعية من يلعب . وهنا أيضاً تكون حركتنا الأولى تَقَبّل الدعوة الى الكسل .

خلال لحظة على الأقل نندمج في اللعبة . وهذا يريحنا من تعب الحياة . ولكننا لا نستريح إلا لبرهة . فالود الذي يمكن أن يدخل في الانطباع بالمضحك هو ود سريع الهرب . انه يأتي هو أيضاً من السهو والشرود . وعلى هذا يندمج الأَبُ الصَلْبُ القاسي ، في بعض الأحيان ، تناسياً ، في شيطنةٍ من شيطنات ابنه . ولكنه يتوقف حالاً لكي يعاقب ويصلح .

إن الضحك هو قبل كل شيء تصحيح واصلاح . لقد وضع من أجل التخجيل . فيجب أن يُشْيعَ في الشخص المضحكوك منه إحساساً متعباً . إن المجتمع ينتقم عن طريق الضحك للحريات التي أخِذَتْ منه . ولا يبلغ الضحك هدفه إن هو اتسم بالود وبالطيبة .

هل يقال ان الغاية من الضحك يمكن أن تكون على الأقل طيبة ، واننا في أغلب الأحيان نقاصص لأننا نحب ، وان الضحك ، حين يقمع المظاهر الخارجية لبعض العيوب ، يدعونا بالتالي ، ومن أجل خيرنا الأكبر ، الى تصحيح هذه العيوب بأنفسنا ، والى تحسين باطننا ؟

هناك كثير من القول حول هذه النقطة . وعلى العموم ، يمارس الضحك وظيفة مفيدة ، ولا نشك نحن في ذلك . وكل تحليلاتنا السابقة كانت ترمي الى إثبات ذلك . ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن الضحك يضرب دائماً فيصيب ولا انه يوحي بفكرة المحبة والرحمة أو حتى العدالة .

فلكي يصيب الضحك دائماً يجب أن ينطلق من عمل فكري . ولكن الضحك هو ببساطة أثر من أوالية ركبت فينا من قبل الطبيعة ، أو ـ مما يعني نفس الشيء تقريباً ـ من قبل عادة طويلة جداً اكتسبناها في الحياة الاجتماعية . إن الضحك ينطلق وحيداً انه حقاً ضربة مقابل ضربة . وليس لديه الوقت لينظر أين يضرب في كل مرة . الضحك يعاقب بعض العيوب كما يعاقب المرض بعض التجاوزات تقريباً ، فيصيب الأبرياء ، ويتفادى المجرمين ، ويهدف الى نتيجة عامة ، لأنه لا يستطيع أن يعطي لكل حالة فردية الاحترام اللازم لدرسها على حدة . إن هذا هو الحال في كل ما يتم بالطرق الطبيعية بدلاً من اتمامه عن طريق التفكير الواعي . هناك حالة وسط عادلة يمكن أن تظهر في النتيجة الاجمالية ، لا في تفصيل الحالات الخاصة .

وبهذا المعنى لا يمكن أن يكون الضحك عادلاً بإطلاق . ونكرر أيضاً انه لا

يتوجب أن يكون طيباً . ان وظيفته هي التخجيل عن طريق التحقير . وهو لا ينجح بهذه الوظيفة لو أن الطبيعة لم تترك من أجل هذه الغاية ، حتى في أفاضل الناس ـ جزءاً صغيراً وعميقاً من الخبث ، أو على الأقل من الملعنة . ربما يكون من الأفضل لنا أن لا نتعمق كثيراً في هذه النقطة . إننا لن نجد فيها الكثير مما نرضى عنه . سوف نرى أن حركة التمدد والتوسع ليست إلا بداية الضحك ، وان الضاحك ينكمش حالاً على نفسه ، فيتشبث بكبرياء ذاتية نوعاً ما ، ويميل الى اعتبار شخص الغير كدميةٍ يمسك هو بخيوطها . في هذه الفرضية نكتشف سريعاً القليل من الأنانية ، ووراء الأنانية بالذات نكتشف شيئاً ما غير عفوي شديد المرارة . إنه شيء لا أعرفه من التشاؤم الناشىء يترسخ أكثر فأكثر كلما عقلن الضاحك ضحكهُ ، أكثر .

هنا ، كما في غير مكان ، استعملت الطبيعة الشر من أجل الخير . إن الخير هو الذي شغلنا بشكل خاص في هذه الدراسة . وبدا لنا ان المجتمع ، كلما اكتمل ، حصل من أعضائه على مرونة تكييفية أكبر فأكبر ، وانه يسعى الى التوازن بصورة أفضل وفي العمق ، وانه يطرد ، أكثر فأكثر الى السطح الارباكات التي تلازم هذه الكتل البشرية الكبيرة ، وان الضحك يقوم بوظيفة مفيدة حين يشير الى شكل هذه التموجات .

وهكذا تتصارع الامواج بدون هوادة على سطح البحر ، في حين أن الطبقات السفلى تحتفظ بهدوء عميق . وتتصادم الموجات وتتضادد ساعية وراء توازنها ، ويطفو زبد أبيض خفيف ومرح ويتبع الجوانب المتغيرة من الموج . في بعض الأحيان تترك الموجة التي تهرب ، القليلَ من هذا الزبد على رمل الشاطىء . ويأتي الولد الذي يلعب قريباً من الشاطىء فيلُمُّ حفنةً من هذا الزبد ولكنه يندهش ، في اللحظة بالذات ، ان لا يجد في باطن يده غير قطرات من الماء ، إنما من ماءٍ أكثر ملوحة ، وأكثر مرارة من ملوحة ومرارة

الموجة التي أعطت هذه القطرات . ويتولد الضحك هكذا كما الزبد . إنه يدل ، خارج الحياة الاجتماعية ، على الثورات السطحية . ويرسم في الحال وللتو الأشكال المتحركة في هذه الزعازع انه هو أيضاً زبدٌ أساسه الملح . وكما الزبد ، انه يفقع . هكذا البهجة . والفيلسوف الذي يَلُمُّ منه ليتذوقه ، يجد فيه أحياناً ـ وبالنسبة الى كمية صغيرة من المادة ـ معياراً ما من المرارة .



ملحق تابع للطبعة الثالثة والعشرين

حول تعاريف الهزل ، وحول النهج المتبع في هذا الكتاب .

في مقالة جذابة في « مجلة الشهر »(1) قارن م . ايف ديلاج مفهومنا للهزل ، بتعريفٍ تبناه هو بنفسه فقال : « لكي - يكون شيءٌ ما هزلياً ، يتوجب أن يكون بين الأثر وبين السبب عدم انسجام » . . ولما كانت الطريقة التي أوصلت م . ديلاج الى هذا التعريف هي نفس الطريقة التي اتبعها معظم منظري الهزل ، فلن يكون من غير المفيد أن نبين وجه الاختلاف في طريقتنا . إننا نذكر جوهر الجواب الذي سبق ونشرناه في نفس المجلة(2) :

« يمكن تعريف الهزل من خلال سمةٍ أو عدة سماتٍ عامة ، منظورة من الخارج ، نكون قد التقيناها في آثارٍ هزلية جمعناها من هنا وهناك . إن عدداً ما من التعاريف من هذا النوع قد وضعت منذ أرسطو؛ وطريقتك تبدو لي وكأنها حصلت بهذه الطريقة : لقد رسمتَ دائرةً وبينتَ أنَّ الآثار الهزلية ، المأخوذة عشوائياً تقع ضمن هذه الدائرة . ومنذ اللحظة التي دُوِّنَتْ فيها السماتُ

(1) Revue du Mois, 10 août ; t . XX, p. 337 et suiv.

(2) Ibid., 10 nov 1919; XX, p. 514 et suiv.

المبحوث بها ، من قبل مراقب ذكي ، فقد انتمت ، بدون شك الى ما هو هزلي ؛ ولكني أعتقد أن هذه السمات نلتقيها غالباً أيضاً ، حتى في ما هو غير هزلي . ولهذا يأتي التعريف على العموم ، واسعاً جداً . انَّه يُرضي ـ وهذا شيء مهم اعترف به ـ احد مقتضيات المنطق في مجال التعريف : فهو يشير الى الشرط الضروري . ولكني لا أعتقد أنه يستطيع ـ نظراً للطريقة المتبعة ـ ان يستجمع الشرط « الكافي » . والبرهان على ذلك أن الكثير من هذه التعاريف هي أيضاً مقبولة ؛ رغم أنها لا تقول نفس الشيء . والبرهان يقوم بشكل خاص على أن أياً منها ، بحسب معرفتي ، لا يقدم الوسيلة من أجل بناء الموضوع المحدد ، وهو صنع الهزل[1] .

« لقد حاولتُ شيئاً ما مختلفاً تماماً . لقد بحثت في الكوميديا وفي المهزلة ، وفي فن المهرج ، الخ ، عن أساليب صنع الهزل . وظننت أني رأيتُ انها متغيرات لموضوع أو لطرحٍ أكثر عمومية . وقد دونت هذا الطرح ، من أجل التبسيط ؛ ولكن المتغيرات هي التي تعتبر مهمةً بشكل خاص . ومهما يكن من أمر ، يقدم الطرح تعريفاً عاماً ، هو هذه المرة قاعدة بناء . إني أعترف ، مع هذا أن التعريف الحاصل على هذا الشكل يوشك أن يبدو ، لأول وهلة ، ضيقاً جداً ، كما التعاريف الحاصلة بواسطة الطريقة الأخرى ، والتي كانت واسعة جداً . إنه يبدو ضيقاً جداً ، لأنه يوجد ـ الى جانب الشيء المضحك في جوهره ، وفي ذاته ، المضحك بالنظر الى بنيته الداخلية ، ـ جملة من الأشياء تضحك بفعل مشابهتها السطحية لهذا المضحك بذاته ، أو بفضل نوع من الرابط العرضي مع الشيء الآخر الذي يشبه الشيء المضحك ؛ وهكذا دواليك . إن قفز المضحك لا حدود له ، لأننا نحب الضحك ، وكل الذرائع

(1) لقد بيَّنا باختصار في أكثر من مقطع من كتابنا ، قصور هذه الطريقة أو تلك .

اليه تبدو لنا جيدة . إن أوالية تداعيات الأفكار هي هنا ذات تعقيد متناهٍ ، بحيث ان العالم النفسي الذي يباشر دراسة الهزل بهذه الطريقة ـ والذي يتعين عليه أن يقاوم صعوبات تتجدد باستمرار ، بدلاً من الخلاص منها دفعة واحدة بواسطة الهزل ، وذلك بوضعه ضمن صيغة ـ هذا العالم يتعرض دائماً للانتقاد بأنه لم يُجب فعلاً على كل الوقائع . وعندما يكون قد طبق طريقته على الأمثلة التي تعرض عليه ، وبرهن على أنها قد أصبحت هزلية بالتشابه مع ما كان هزلياً بذاته ، فإننا نجد وقائع أخرى مثلها وبسهولة ، وأخرى أيضاً : فيكون عليه دائماً أن يعمل وأن يشتغل . وبالمقابل ، يكون قد خنق الهزل بدل أن يكون قد حصره ضمن دائرة واسعة نوعاً ما . ويكون ـ إن نجح ـ قد أعطى الوسيلة لفبركة الهزل . ويكون قد انطلق بدقة وبصرامة العالم ، الذي لا يؤمن بأنه تقدم في مجال معرفة شيء ما ، عندما يكتفي بإعطائه هذا النعت أو ذاك ، مهما كان هذا النعت صائباً (ونجد من تلك النعوت الكثير الكثير الذي يلائم) : اننا نحتاج الى تحليل ، ونكون على يقين من التحليل الكامل عندما نستطيع أن نعيد التأليف والتكوين . ذلك هو المشروع الذي حاولت أن أقوم به .

« وأضيف انني بذات الوقت الذي حاولت فيه أن أحدد وسائل صنع المضحك ، بحثت عن غاية المجتمع عندما يضحك . إذ من المدهش جداً أن نضحك . والطريقة في التفسير التي تكلمت عنها أعلاه لا توضح هذا السر الصغير . فلست أرى مثلاً ، لماذا « عدم الانسجام » بحكم أنه « عدم انسجام » ، يثير لدى المشاهدين مظهراً خُصوصياً مثل مظهر الضحك ، في حين أن خصائص أخرى كثيرة ـ مزايا أو عيوب ـ تترك بصمات اللامبالاة على عضلات وجه المشاهد ويبقى إذاً أن نفتش عن السبب الخُصوصي « لعدم التناسق » الذي يعطي الأثر الهزلي .

ولن نعثر حقاً على هذا السبب إلا إذا استطعنا أن نفسر بواسطته ، في مثل هذه الحالة ، لماذا يشعر المجتمع بأنه ملزم بالتظاهر . يجب أن يكون في سبب الهزل شيء ما من التآمر الخفيف ، (شيء من الاعتدائية الخاصة) على الحياة الاجتماعية ؛ لأن المجتمع يرد على ذلك بحركة تبدو وكأنها ردة فعل دفاعية ، بحركة تخيف قليلاً . عن هذا كله أردت أن أجيب » .

فهرس

1987 / 9 / 280



هذا الكتاب

في الوقت الذي أردت أن أحدد فيه أساليب صنع المضحك ، حاولت أن أبحث عن هدف المجتمع عندما يضحك . إذ من المدهش حقاً أن نضحك ؛ والمنهج التفسيري الذي تكلمت عنه في هذا الكتاب لا يوضح هذا السر الصغير . ولا أرى مثلاً ، لماذا يثير « اللاانسجام » ، بصفته هذه ، في الحضور ، تصرفاً خصوصياً مثل الضحك ، في حين أن صفاتٍ أخرى كثيرةً ، مزايا أو مساوىء ، تترك لدى المشاهد « لا مبالاة » تبدو على عضلات وجهه .

ويبقى أن نبحث إذاً عن السبب الخاص الذي يُحْدث « اللاانسجام » الذي يولد بدوره الأثرَ الهزلي . ولا يمكنُ العثورُ على هذا السببِ فعلاً إلا إذا امكننا أن نفسرَ عن طريقه ، في مثل هذه الحال ، لماذا يشعر المجتمع بالحاجة الى التظاهر . يجب أن يكون في سبب الشيء المضحك ، شيء ما ، وإن خفيف ، من التواطؤ (ومن التواطؤ الخاص جداً) على الحياة الاجتماعية ، لأن المجتمع يجيب عليه بإشارة تبعث على الخوف قليلاً . عن هذا كله أردت التوضيح

هنري برغسون

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع